





LES ARTS

1902

LES ARTS

Revue Mensuelle des Musées, Collections Expositions

PREMIÈRE ANNÉE + 1902



PARIS

GOUPIL & CIE

ÉDITEURS-IMPRIMEURS

MANZI, JOYANT & CIE, Éditeurs-Imprimeurs, Successeurs

24, BOULEVARD DES CAPUCINES, 24

LES ARTS

PREMIÈRE ANNÉE — 1902

TABLE DES MATIÈRES

TEXTE

MUSÉES

COLLECTIONS

EXPOSITIONS

ESSAIS BIOGRAPHIQUES

ART DÉCORATIF

DISSERTATIONS ET POLÉMIQUES

TABLE DES GRAVURES

TABLE GÉOGRAPHIQUE

MUSÉES

MUSÉE DU LOUVRE

TABLE ALPHABÉTIQUE ET SYSTÉMATIQUE

TABLEAUX PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DES PEINTRES

SCULPTURES

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DES SCULPTEURS

OBJETS D'ART

PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

OBJETS D'ÉGLISE

IVOIRES

ARMES

TAPISSERIES

ART DÉCORATIF

ART DÉCORATIF CONTEMPORAIN

Asnières. — Imprimerie Manzi, Joyant & Cie, 2, Avenue de Courbevoie.

LES ARTS

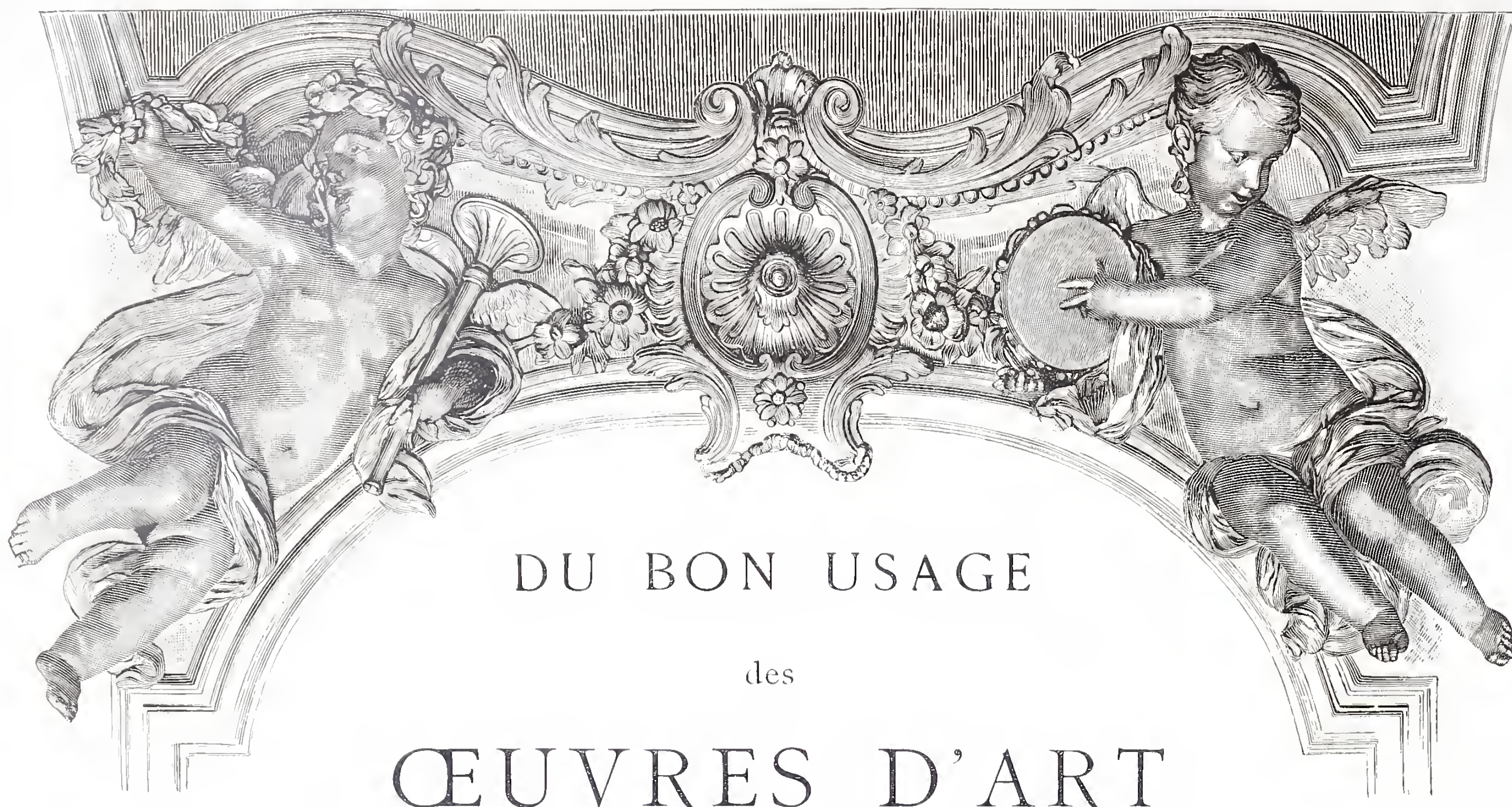
Nº 1 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Janvier 1902



Cliché Braun, Clément & Cie.

J.-B. GREUZE. — LE BAISER ENVOYÉ

(Collection de M. Alfred de Rothschild)



DU BON USAGE des ŒUVRES D'ART



On trouve dans les livres une définition de la propriété que les légistes approuvent, mais qui tout de même n'est pas sans blesser, comme toute affirmation brutale de la force, la conscience de ceux qui n'ont pas fait du Code leur étude de prédilection. Être propriétaire, c'est avoir le droit d'user et d'abuser : *jus utendi et abutendi*, et les commentateurs ont illustré cette dure formule romaine du singulier exemple que voici : un hobereau allemand, possesseur d'une Vénus de Titien, aurait fait peindre sur le chef-d'œuvre, par un Van Crouten quelconque, une Chasse au sanglier, qui était plus de son goût. Il était propriétaire : il usait de son droit et il en abusait selon sa fantaisie. Personne n'a rien à y voir.

La qualité de cette « espèce » suffirait à rendre odieuse la définition qu'elle complète par l'absurde, et si jamais je deviens collectiviste, mes amis affligés n'auront pas à chercher ailleurs le principe de ma conversion.

S'il est, en effet, un ordre de possession où le droit du propriétaire se trouve limité et dominé par des droits et devoirs supérieurs et, l'on peut dire, par la nature même de l'objet possédé, c'est celui qui régit ou devrait régir les œuvres d'art. Il n'est, en réalité, qu'une propriété primordiale, indélébile et imprescriptible, c'est celle de l'artiste lui-même. Aucune somme d'argent pourra-t-elle jamais être l'équivalent de cette paternité morale, de cette possession initiale et créatrice qui, du cœur aux doigts de l'ouvrier, fit naître l'émotion et la forme? Un sentiment, plus facile à éprouver qu'à définir, nous avertit, en outre, que tout ce qui conserve et communique quelque chose du rêve d'un artiste, tout ce qui est d'ordre essentiellement humain, dépasse le droit de propriété et de jouissance individuelles pour tomber ou rentrer, en quelque mesure, dans le domaine commun de l'humanité.

Un chef-d'œuvre, du jour où il est né, devient, à travers les âges, comme un rendez-vous d'âmes et, quel que soit le point de vue d'où on le considère, document pour l'histoire ou objet d'intime délectation, celui que les hasards de la vie en ont fait le détenteur, en prend devant la conscience universelle la pleine responsabilité; il en est constitué par le privilège de sa fortune le gardien plutôt que le maître; veut-il en abuser, par là même et aussitôt il se reconnaît indigne du dépôt qui lui est confié. Les lois n'ont pas encore consacré, mais l'intérêt supérieur de la civilisation réclame et la conscience promulgue un droit nouveau d'expropriation qui interviendrait ici pour protéger contre les attentats d'un barbare ce qui — pour avoir été le cher tourment, la « création » d'un maître — est entré et doit rester dans le patrimoine de tous.

Les collectionneurs qui liront ces lignes en approuveront, j'en suis sûr, l'esprit, sinon la lettre. Ce n'est pas au lendemain de l'Exposition universelle, où, grâce à leur empressement libéral et presque unanime, la foule fut admise à participer pour quelques semaines à la copropriété spirituelle de leurs trésors les plus précieux, qu'on pourrait les accuser de jouissance égoïste ou de possession abusive. Ils ont compris que l'œuvre d'art, lorsqu'elle rentre dans le silence de leur cabinet après avoir servi de centre et d'objet à l'admiration de milliers et de milliers d'hommes, y revient parée en quelque sorte d'une consécration nouvelle et embellie, si l'on peut dire, de cette communion d'humanité. C'est à cette heure que leur rôle social de collectionneurs se révéla vraiment dans toute sa bienfaisance et son efficacité. Collaborateurs indispensables et, en quelque mesure, rabatteurs de l'histoire, bons « terre-neuve » sauveteurs des chefs-d'œuvre menacés : on leur reconnaissait déjà tous ces mérites; les voici maintenant dispensateurs de richesses morales, gardiens du trésor où la pauvre humanité vient chercher un peu de l'idéal dont elle a besoin pour vivre!

Faire connaître les collections, rendre de plus en plus

accessible au public toute la part de beauté qui lui reste encore fermée et inconnue, c'est donc, depuis que l'art a commencé de prendre dans l'éducation publique la place qui doit lui appartenir, la préoccupation de tous ceux qui croient à son rôle social.

Quelques-uns ont rêvé, — en dehors des occasions exceptionnelles où, soit pour une Exposition universelle, soit en faveur de quelque œuvre de bienfaisance, les tableaux, les statues, les objets d'art et les meubles précieux sortent des cabinets pour former un musée temporaire, — l'organisation, au moyen de prêts consentis par les collectionneurs, d'un système d'expositions sans cesse renouvelées, dans les salles mêmes du Louvre ou dans quelque autre musée... Il s'est même trouvé de doux utopistes, heureusement incorrigibles, qui voyaient déjà dans les « maisons du peuple » le lieu naturel de ces expositions.

Du rêve à la réalité, la distance est, par malheur, plus grande que de la coupe aux lèvres, et, quels que soient la bonne volonté et le désintéressement des uns, l'impatience légitime des autres, nous ne sommes pas à la veille de voir ce beau projet prendre corps.

A défaut des œuvres elles-mêmes, tâchons du moins d'en répandre de plus en plus des reproductions si fidèles que quelque chose de la vertu du chef-d'œuvre original puisse, par elles, se communiquer.

Publier les collections particulières, c'est donc faire œuvre pie, et quand, pour l'accomplir, on peut mettre en œuvre des moyens aussi perfectionnés que ceux dont les fondateurs de cette Revue disposent; quand on a résolu, fût-ce au prix de quelques sacrifices, le problème de donner à des prix minimes des choses excellentes, le premier pas, et un pas décisif, a été fait dans la voie que nous indiquions.

Pour se prêter, même à ce simple vœu, les collectionneurs ont sans doute à consentir leur part de sacrifice. « La curiosité, a dit La Bruyère, n'est pas un goût pour ce qui est bon et ce qui beau ; mais pour ce qui est rare, unique, pour ce qu'on a et que les autres n'ont point... Ce n'est pas un amusement, mais une passion, et souvent si violente qu'elle ne cède à l'amour et à l'ambition que par la petitesse de son objet. » Sans doute, il entendait « la petitesse de l'objet » de ces collections de « curiosités » futiles et frivoles, comme il y en eut de tout temps. Lucien ne raillait-il pas déjà les chauves qui collectionnent les peignes, les aveugles qui achètent des miroirs, les sourds une flûte, les femmes galantes un eunuque..., et les bibliophiles, qui passent leur temps à « rouler leurs livres, à les coller et à les ébarber », mais qui restent ignorants du sens des mots, des beaux secrets et des finesses du langage. Il peut arriver aujourd'hui encore qu'on rencontre de ces « amateurs » improvisés et ignorants..., des gens dignes de foi assurent qu'il en existe. C'est leur affaire. En tout cas, noble ou mesquin, passion ou manie, l'instinct de tout collectionneur de jarretières, de buses de corsages, de boucles de souliers, fût-ce aussi bien que de bronzes, d'ivoires, de tableaux, est également impérieux et obsédant... Et il est presque inévitable, qu'au plaisir et à la passion de la recherche, vienne s'ajouter un désir subtil et tyrannique de possession unique et d'égoïste contemplation.

Comme Louis, jadis roi en Bavière, voulait faire jouer pour soi seul *Lohengrin* ou *Tristan*, il en est donc pour qui la pensée qu'ils sont seuls à pouvoir savourer les nuances d'émotions infiniment variables qui, au cours changeant des journées et des heures, émanent d'une œuvre longtemps convoitée, chèrement acquise, jalousement gardée, ajoute au plaisir et à l'orgueil de la possession... Si délicate que puisse être leur culture, ils ont encore un degré d'initiation et de renoncement à franchir pour s'élever à l'éminente dignité des vraiment grands amateurs.

L'amateur idéal, celui dont Millin disait qu'il devait posséder « l'érudition historique, des connaissances acquises dans une vie retirée et l'équilibre de l'âme », ne cédera pas aux tentations, si aisément persuasives, de l'égoïsme même le plus raffiné. Plus il aura profité du commerce de *ses* chefs-d'œuvre, plus il deviendra conscient des puissances idéales dont il a le dépôt, plus aussi il sera séduit par l'attrait d'en faire rayonner sur d'autres hommes et sur les plus humbles l'action bienfaisante. C'est aux amateurs de cet ordre que nous pensons. Comme leurs grands prédécesseurs du xve siècle dont Leo Battista Alberti disait qu'à les voir au milieu de leurs trésors, c'était proprement un charme, « *a vederlo... era una gentilezza* », ils peuvent être les précurseurs et les ouvriers d'une grande œuvre... Pour prendre près de nous des exemples, ce que furent, au siècle dernier, les Du Sommerard, les de Luynes, les Davillier, ils peuvent l'être à leur tour.

Si l'art est un grand moyen de communion entre les hommes, si c'est par lui que, de pays à pays, de siècle à siècle, d'âme à âme, s'échangent quelques-uns des grands secrets qui importent le plus à la dignité, au charme, à la douceur et à la noblesse de la vie, n'est-ce pas en vertu d'une loi morale plus encore qu'économique que la destinée véritable des chefs-d'œuvre est, après des fortunes diverses, de rentrer tôt ou tard dans le domaine commun. Les plus grands collectionneurs l'ont compris, et, à l'heure même où j'écris ces lignes, la nouvelle se répand, qu'à la liste déjà longue, un nouveau nom doit être ajouté — celui de M. Thomy-Thiéry. Après lui, et par sa volonté, les chefs-d'œuvre de l'art français au xixe siècle qu'il avait patiemment réunis, entreront à jamais dans les collections nationales et feront, pour le plus grand bien de tous, retour au peuple français...

Le secrétaire de Mazarin, Brienne, nous a laissé, en quelques lignes, une inoubliable vision du cardinal moribond, « nu dans sa robe de chambre fourrée de petit-gris, son bonnet de nuit sur la tête, » errant à travers les galeries où il avait entassé ses trésors. « Il s'arrêtait à chaque pas, car il était fort faible, et se traînait tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, et, jetant les yeux sur l'objet qui lui frappait la vue, il disait du profond du cœur : «Il faut quitter tout cela ; » et, se tournant, il ajoutait : « Et encore cela que j'ai eu tant de « peine à acquérir ; ces choses, je ne les verrai plus où je vais. » A ces vains regrets de la contemplation égoïste et solitaire, à cette douleur cuisante et presque grimaçante de l'inévitable séparation, combien il est meilleur et plus vrai d'opposer la vision de celui qui, sentant venir l'heure, caresse du regard une dernière fois les chers compagnons avec lesquels il a vécu et trouve dans la pensée du bien que, après lui et grâce à lui, beaucoup d'hommes pourront en recevoir, la plus efficace, la seule consolation au chagrin de les quitter.

ANDRÉ MICHEL.



La Collection de M. Alfred de Rothschild

On a dit, non sans raison, que si toutes les galeries de tableaux de l'Europe continentale venaient à être détruites, on trouverait en Angleterre, dans les collections particulières, assez d'éléments pour reconstituer l'histoire de l'art européen. On ne sait pas, en effet, tous les trésors artistiques que contiennent les châteaux et les hôtels des grands seigneurs et des amateurs anglais. Voilà maintenant trente-trois ans que l'Académie royale consacre ses expositions d'hiver aux œuvres des maîtres anciens, expositions composées uniquement d'œuvres prêtées par des particuliers, et les richesses artistiques du pays ne sont pas encore épuisées. Si certaines œuvres ont été vues deux fois, en revanche, à chaque exposition, on en voit surgir qui étaient oubliées ou inconnues, ou bien d'autres encore que l'on croyait perdues. Tous les hivers ce sont, pour les critiques, pour les amateurs, de nouvelles et agréables surprises. Et que d'étonnement, si certains amateurs et collectionneurs qui n'exposent jamais et qui ne laissent pas visiter leurs galeries, se décidaient à prêter leurs tableaux à l'Académie royale!



Cliché Braun, Clement & Cie. N. LANCRET. — LA PÊCHE

Je connais, pour ma part, un pair d'Angleterre qui possède, entre autres merveilles, des tableaux du XVIIIe siècle que le public n'a jamais été admis à voir, qui n'ont jamais quitté son hôtel ou celui de ses ancêtres; l'un d'eux a acheté directement aux meilleurs peintres français de l'époque de Louis XVI des toiles exquises, dont une ou deux ont été gravées, mais dont les autres ne sont pas connues. Et ce n'est pas seulement en tableaux qu'est riche le grand seigneur dont je parle. Il possède aussi des porcelaines fran-



Cliché Braun, Clément & Cie.

F. BOUCHER. — TRIOMPHE DE VÉNUS

çaises d'une valeur inestimable, dont on connaissait si peu le mérite qu'il a découvert un jour que ses domestiques mangeaient dans un superbe service de Vincennes! Il s'empressa de sauver les dernières pièces de ce service, qui font l'ornement d'un de ses salons, où elles occupent une vitrine spéciale soigneusement fermée. Aujourd'hui encore, je suis convaincu que l'on trouverait, dans les chambres de débarras et dans les offices de bien des châteaux anglais, des tableaux, des porcelaines, des bronzes des meilleures époques, oubliés ou mis au rebut depuis longtemps.

Fort heureusement, les collectionneurs anglais ne sont pas, d'ordinaire, aussi exclusifs ou égoïstes que ceux dont je viens de parler. La plupart d'entre eux ouvrent largement aux amateurs, aux artistes et aux critiques, les portes de leurs galeries, et ils mettent le plus louable empressement à prêter leurs œuvres d'art à l'Académie royale, où le public peut en jouir pendant quelques semaines et voir des chefs-d'œuvre qui ne lui sont connus que par la gravure ou la photographie.

Parmi les collectionneurs anglais, il n'en est pas de plus accueillant, de plus prêt à ouvrir ses galeries à tous les curieux d'art que M. Alfred de Rothschild. Que ce soit dans son hôtel du Mayfair, à Londres, ou dans son superbe château de Halton, dans le comté de Buckingham, il est toujours heureux de recevoir, avec une courtoisie, une amabilité à laquelle on ne saurait trop rendre hommage et dont on ne saurait trop lui être reconnaissant, tous ceux qu'intéressent les choses de l'art. Amateur passionné autant qu'éclairé, il fait les honneurs de ses chefs-d'œuvre avec la plus parfaite bonne grâce, et c'est un plaisir que d'admirer, en l'écoutant, les trésors de sa collection.



Cliché Braun, Clement & Cie

J.-B. PATER. — LA DANSE

M. Alfred de Rothschild est essentiellement un fervent du XVIIIe siècle, anglais et français : Reynolds, Gainsborough, Romney, Greuze, Pater, Lancret, Boucher, Drouais, sont ses peintres préférés. Mais il est éclectique, et, à côté de ces maîtres, il sait faire une large place aux meilleurs représentants des autres écoles. Il a des Teniers de toute beauté, des Wouwermans sans rivaux, des Terburg, des Rubens, que sais-je encore !

L'objet de cet article, cependant, n'est pas de parler de



F. BOUCHER. — VÉNUS A SA TOILETTE

toute cette collection, dont la description demanderait un volume, mais de donner un rapide aperçu de quelques-unes des principales œuvres des écoles française, anglaise et hollandaise réunies à Seamore Place et à Halton.

C'est à Halton, dans un élégant salon, que sont les tableaux de Boucher, au nombre de quatre, parmi lesquels ces trois admirables toiles : *Vénus à sa toilette*, *Cupidon désarmé par Vénus* et *le Triomphe de Vénus*. Jamais, peut-être, François Boucher n'a été mieux inspiré que dans ces trois tableaux, d'un art un peu libre, sans doute, mais si fin, si spirituel, d'une si franche et si gracieuse allure, et d'un dessin si pur et si élégant.

Admirablement conservées, d'une fraicheur extraordinaire, ces peintures sont exquises. Le coloris en est d'un



Cliché Braun, Clément & Cie.

J.-B. PATER. — LES AMANTS HEUREUX

éclat merveilleux, la composition d'une recherche étudiée et d'un effet irrésistible. On ne peut rêver rien de plus élégant que cette Vénus triomphante, rien de plus gracieux ni, comme on dit aujourd'hui, de plus suggestif. Mais, admirez l'habileté avec laquelle l'artiste sait s'arrêter juste où il faut, l'agencement des draperies, l'ordonnance savante des Amours qui encadrent le personnage principal et qui, chacun bien à sa place, concourent à l'effet général du tableau. Art libertin, si l'on veut, mais de libertinage de bonne compagnie, licence qui a cependant des bornes et qui se sauve toujours par la puissance de l'art et le tour ingénieux donné au sujet. Bien certainement les déesses de Boucher sont parisiennes, mais elles ont aussi toutes les séductions, toutes les grâces et tout l'esprit des Parisiennes. Cette Vénus à sa toilette, par exemple, est certainement accoutumée à recevoir les hommages et l'encens des seigneurs de Versailles et des fermiers généraux, et son Olympe n'est pas sans avoir quelques points de ressemblance avec



Cliché Braun, Clément & Cie.

TH. GAINSBOROUGH. — PORTRAIT DE MRS. VILLEBOIS

l'Opéra et les boudoirs parfumés des petites maisons. Mais c'est bien, sans doute, ce que nous demandons à Boucher, ce que nous attendons de lui. Il est de son époque, et sa mythologie aimable a une saveur bien française et bien XVIIIe siècle.

C'est une déesse d'un autre genre que cette délicieuse Duthé dont Drouais nous a laissé le portrait. L'artiste nous l'a bien représentée telle que la décrivent les mémoires du temps : sa figure est d'une fraicheur exquise, et elle a bien cet « air angélique » qui séduisit tant de ses contemporains. Ses yeux superbes, son opulente chevelure couronnant un ravissant visage, Drouais a reproduit toutes les beautés de son modèle d'un pinceau doux comme une caresse.

Il est probable que ce portrait a été apporté en Angleterre par la célèbre courtisane elle-même, quand, à la Révolution, elle passa la Manche pour venir se fixer à Londres, qu'elle ne quitte qu'à la chute de l'Empire, en 1815. Cette amie du duc de Chartres et du comte d'Artois a peut-être jugé qu'il ne convenait pas à son ancienne quasi-royauté de vivre en France sous le régime républicain et impérial.

Ne nous attardons pas à regarder Mademoiselle Duthé et donnons un coup d'œil à *la Pêche*, une des plus jolies œuvres de Lancret. Dans un paysage gracieux, près d'un moulin, un homme tend son filet, une jeune fille pêche à la ligne, un garçon, accroupi, compte les poissons qu'il a pris dans son épervier. Derrière, un paysan regarde cette scène. C'est une œuvre agréable, un peu artificielle et maniérée, mais d'un charme incontestable. Lancret avait une façon à lui de contempler et de reproduire la nature; il l'arrangeait pour la rendre plus aimable. A cette époque, tout le monde était un peu de Versailles, même les paysagistes.



Cliché Braun, Clement & Cie. F. DROUAIS. — PORTRAIT DE MADEMOISELLE DUTHÉ

Pater, le contemporain de Lancret, est représenté dans la galerie de M. Alfred de Rothschild par plusieurs œuvres d'un très grand mérite, *la Danse* et *les Amants heureux* entre autres.

Dans la première, au milieu d'un paysage qu'ornent quelques motifs d'architecture, un homme et une femme, se détachant des autres groupes, dansent au premier plan. A gauche, un autre groupe fait pendant au premier. Les attitudes sont pleines de grâce et de mouvement, et l'ensemble a un très grand charme.

Dans la seconde, *les Amants heureux*, nous voyons une femme qui écoute, avec un plaisir évident, la déclaration que lui fait un cavalier. Derrière les amoureux un jeune homme sourit d'un sourire qui donnerait à penser que ce n'est pas la première fois qu'il entend cette déclaration ou bien qu'il n'est pas sans savoir à quoi s'en tenir sur l'accueil que la belle fera à son galant.

D'autres groupes d'amoureux et d'enfants complètent ce ravissant tableau, qui, avec le paysage clair, avec les arbres se silhouettant sur le ciel, avec ce bout d'architecture demi-ruinée, donne vraiment la sensation du tableau *social*, du tableau de salon, du tableau qui agrée à une société d'êtres polis, aimables et galants.

Parmi les grands peintres anglais du XVIIIe siècle, il en est trois dont le nom brille d'un éclat tout particulier, ce sont : Reynolds, Gainsborough et Romney. La collection de M. Alfred de Rothschild contient de superbes toiles de ces maîtres illustres. Contemporains, vivant dans le même milieu, ces artistes ont souvent peint les mêmes mo-



TH. GAINSBOROUGH. — PORTRAIT DE MRS. MEARS

dèles. Reynolds et Gainsborough surtout ont été les peintres de la société anglaise de leur époque, société élégante, raffinée, riche, aristocratique, aussi avide de luxe et de plaisir, mais moins efféminée que la société française contemporaine. Il y a, dans les personnages peints par eux, beaucoup de grâce sans doute, mais c'est une grâce altière, sans mièvrerie. Si l'on osait, on dirait qu'il y a, dans les modèles de Reynolds et de Gainsborough, un peu de puritanisme. Dans la chasteté des femmes qu'ils ont peintes, dans l'énergie virile des hommes dont ils ont brossé les portraits, quel contraste avec l'aimable libertinage des modèles des peintres français de la même époque !

Reynolds, selon Ruskin, est le plus grand portraitiste que l'Angleterre ait produit, et le célèbre critique le met au rang des sept « coloristes suprêmes » du monde. Il ne nous est pas toujours facile, aujourd'hui, de juger Reynolds comme coloriste, car la plupart de ses tableaux ont pâli, les couleurs se sont éteintes sous l'action du temps. Il avait la fâcheuse habitude de faire constamment des expériences, d'employer, pour ses couleurs, de nouveaux véhicules et, de son vivant même, ses toiles se fanaient vite. N'est-ce pas Horace Walpole qui disait qu'on ne devait lui payer ses tableaux que par annuités et aussi longtemps qu'il en resterait encore quelque chose ? Reynolds, d'autre part, était un dessinateur accompli ; il avait une fermeté dans les lignes qu'aucun de ses contemporains n'a égalée, et il avait, pour composer un tableau, un art admirable. Personne ne savait comme lui mettre en valeur un modèle, combiner avec autant de science les jeux de lumière et d'ombre ; dans ses portraits, chaque chose a sa valeur, pas un détail qui soit inutile, rien qui soit laissé au hasard. Élève de Thomas Hudson, Reynolds, après un long voyage en Italie, où il séjourne successivement à Rome, à Florence, à Bologne, à Modène, à Parme, à Mantoue, à Venise, à Bergame, et étudie les maîtres italiens de toutes les périodes et de toutes les écoles, revient en Angleterre avec une expérience qui fait de lui l'artiste le plus habile qu'on ait vu dans son pays. Il est bientôt célèbre, et il peint les portraits de tout ce qui compte, en Angleterre, dans l'aristocratie, l'armée, les sciences et les arts.



Cliché Braun, Clement & Cie. G. ROMNEY. — PORTRAIT DE LADY HAMILTON

Dans ce labeur immense, il a le concours de ses élèves, Torns, Marchi et tant d'autres ; son atelier devient un peu une usine, mais il ne s'en cache pas. Au contraire, il s'en vante et ne cherche en aucune façon à faire croire qu'il produit seul cette immense quantité de portraits. « Il n'est pas d'homme, dit-il, qui ait jamais fait fortune avec l'aide seule de ses deux mains. »

Et il ne se contente pas de peindre, il est mondain, court les salons, mène la vie aisée et large d'un homme opulent, et se paye un carrosse superbe, orné de sculptures et de panneaux peints représentant les quatre saisons. Il a des laquais galonnés d'argent et il force sa sœur, qui tenait sa maison, à se promener dans les rues de Londres dans ce magnifique et tapageur équipage, ce dont elle enrage. Le mot réclame n'existait pas, mais on avait la chose.

Reynolds avait trop pratiqué les maîtres anciens pour ne pas trahir, par quelque côté de son art, ce qu'il devait à l'étude ; son admirable génie manque parfois de spontanéité, mais, même dans ses réminiscences, il donne une note personnelle à ses œuvres, marquées au coin de son élégance,



Cliché Braun, Clément & Cie.

TH. GAINSBOROUGH. — PORTRAIT DE MRS. BEAUFOY

de son charme, animées par le souffle de vie qu'il sait leur communiquer.

Voyez, par exemple, le beau portrait de Lady Barnfylde, qui est une des merveilles de la collection de M. Alfred de Rothschild.

C'est bien là l'Anglaise aristocratique de l'avant-dernier siècle. Debout, dans un paysage de convention mais dont la teinte sombre fait admirablement ressortir la blancheur de la robe du modèle et l'éclat nacré de son teint, elle a pris une pose gracieuse, et elle tient sa main d'une façon qui semble étrange; c'est pour ne pas déranger l'oiseau posé sur son épaule. L'expression du visage est séduisante, empreinte de douceur et de noblesse. Ce n'est pas seulement un portrait que l'on a devant les yeux, c'est toute une société et toute une époque.



Cliché Braun, Clément & Cie G. ROMNEY. — PORTRAIT DE MRS. TICKELL

Et quel soin aussi dans les détails, dans le lustre des soies et des satins, avec quelle grâce et quelle harmonie les plis des étoffes embrassent le modèle, accusent les contours de la taille, en font valoir les rondeurs. Comme tout y est en valeur et comme toutes les lignes conduisent invinciblement le regard au visage du modèle dont le peintre s'est appliqué — avec quel succès ! — à rendre l'individualité, le caractère intime, l'âme même !

Dans le portrait de Mademoiselle Angelo, nous voyons encore une des plus belles œuvres de Sir Joshua Reynolds. Quelle grâce dans la pose du modèle, dont le visage, tourné vers la gauche, est encadré d'une chevelure poudrée dont une boucle tombe gracieusement sur l'épaule droite. Le chapeau est noir, la robe jaune, et un fichu de mousseline entoure le cou. Pose gracieuse et simple, attitude élégante sans affectation, voilà ce qui frappe tout d'abord ; puis, on est captivé par l'air de distinction suave du modèle. Et comme on est saisi par l'adresse du peintre qui a su si habilement faire ressortir cette gracieuse figure sur le fond cramoisi formé par une draperie !

Après Reynolds, le portraitiste anglais du XVIII[e] siècle, le plus fameux est sans contredit Gainsborough. On trouve, entre ces deux artistes, contemporains et rivaux, des ressemblances qui sont dues plutôt au fait qu'ils ont peint parfois les mêmes modèles qu'à une véritable similitude dans leur art proprement dit. L'art de Reynolds est plus savant que celui de Gainsborough, et il devait à l'étude beaucoup plus que ce dernier, dont le talent est plus spontané, plus personnel.

Le dessin de Gainsborough est moins jeune et moins pur que celui de Reynolds. Devant son modèle, Gainsborough cherche surtout à faire un portrait ; il s'attache à la ressemblance, à la personnalité de l'homme ou de la femme qui pose devant lui. Il songe moins à faire un tableau, à combiner les effets de lumière. Il peint avec plus de fougue et d'emportement. Paysagiste au moins autant que portraitiste, il est toujours préoccupé de reproduire la nature telle qu'il la voit et la sent, qu'il s'agisse d'un arbre ou d'un être humain. Il y a dans ses portraits une sincérité, une vérité qui frappent ; il tient avant tout à montrer le caractère, l'âme de son modèle ; de là le soin extrême qu'il apporte au visage, aux mains, et l'importance toute relative qu'il attache aux accessoires, qu'il traite parfois avec un peu de négligence.

Comme Ingres, plus tard, Gainsborough se piquait d'être musicien, de jouer du violon ; on lui était plus agréable en vantant ses talents d'exécutant qu'en admirant ses tableaux. Il avait une collection d'instruments de musique dont il était très fier et à laquelle il attachait un grand prix.

(A suivre.)

PAUL VILLARS.



Les Accroissements des Musées

MUSÉE DU LOUVRE



On gémissait il y a vingt ans sur la médiocrité des crédits d'achat affectés aux Musées nationaux ; il fallait avec cent soixante mille francs alimenter les cinq grands départements du Musée du Louvre. Les œuvres d'art étaient alors abondantes. Faute d'argent on ne pouvait souvent rien tenter pour leur possession. Aujourd'hui le Musée du Louvre est devenu riche. Une loi a constitué une caisse des musées, reconnue personne civile, riche du capital provenant de la vente des diamants de la Couronne, et pouvant hériter. Le Louvre dispose ainsi d'un revenu annuel de plus de quatre cent mille francs. Et c'est alors que l'objet d'art ou le tableau sont devenus rares, et qu'un concurrent redoutable est apparu, l'Amérique.

Dresser le bilan des acquisitions du Louvre à la fin de chaque année, est un exercice rassurant, car il n'y est jamais question que de bénéfices. Mais là encore les fortunes sont variables : il y a des années heureuses et d'autres qui le sont moins.

Voyons donc ce que l'année 1901 a apporté de plus au Musée. Je ne parlerai, bien entendu, que des œuvres importantes, et non pas des choses moyennes, qui ne sont certes pas négligeables, enrichissent des séries, sont des matériaux pour l'histoire de l'art, mais sont d'un intérêt insuffisant pour le visiteur simplement curieux.

La Conservation des Peintures a été peu favorisée : elle a fait deux acquisitions et a reçu en dons ou legs cinq tableaux. Les acquisitions ont été, il faut bien le reconnaitre, de second ordre : sans doute le portrait de miss Anna Moore, par Raeburn, ne manque pas d'un certain agrément de peinture, la fraicheur du teint, cette fraicheur anglaise qui survit parfois aux années, les tulles légers et transparents qui voilent la poitrine et les bras nus, tout cela est exécuté avec finesse et par un homme qui sait très bien son métier : mais le portrait offre un médiocre intérêt, et surtout ne sera jamais une œuvre décisive dans une série qu'on n'aurait jamais dû commencer au Louvre, du moment où l'on ne pouvait la former de seuls chefs-d'œuvre, impossibles à acquérir maintenant.

Un portrait d'artiste, ainsi qu'en témoignent quelques attributs de peintre accrochés à un mur nu, a été acquis à la vente de l'atelier du peintre Vollon ; on l'a attribué à Géricault, c'est d'ailleurs sous ce nom qu'il avait figuré à l'Exposition centennale de 1889. L'artiste est assis de côté, dans une attitude un peu brisée, la figure est triste, même un peu douloureuse, malgré la jeunesse. Les vêtements sont d'un bleu sourd qui s'assombrit presque jusqu'au noir dans le contre-jour. Malheureusement je crains qu'il n'y ait de nombreux repeints, et qu'il n'y ait eu bien des trous rebouchés. Portrait honorable, rien de plus.



RAEBURN. — PORTRAIT DE MISS ANNA MOORE

Grâce à la générosité de M. Jolyet, le Musée est entré en possession d'une œuvre qui avait été très remarquée à l'Exposition centennale de 1900; une femme nue étendue dont les qualités de modelé, le style et le caractère avec lequel le nu était traité avaient appelé l'attention sur le nom d'un homme mort jeune, et que la critique tira de l'injuste oubli. Trutat bénéficia ainsi longtemps après sa mort d'un succès qu'il aurait attendu longtemps encore, sans le sens artiste des frères Jolyet qui avaient réuni entre leurs mains presque toute son œuvre.

Madame Marjolin-Schefer avait légué trois portraits par Ary Schefer, de Mademoiselle de Fauveau, de Lamennais et de Villemain. Les deux portraits d'hommes sont vraiment excellents, très significatifs, très pénétrants, et d'une simplicité intime très touchante. Il est certain que c'est moins ferme que de l'Ingres, moins serré, d'une prise de possession du type humain moins âpre, mais c'est encore très bien dessiné, et le Villemain a des mains très belles et très éloquentes.



PLAQUE IVOIRE ESPAGNE XIIe SIÈCLE
Deux pyxides art latin VIe siècle, provenant de l'église de Lavoûte-Chilhac (Haute-Loire)

M. Sedelmeyer a offert au Musée un bon paysage de Constable, *le Moulin à vent*, généreusement peint, mais un peu opaque et sans atmosphère par endroits. L'effet d'orage, de ciel chargé et menaçant est juste, mais, somme toute, ce n'est pas une œuvre de grande rareté, et celle-ci ne nous apprend pas grand'chose.

Le Département de la Sculpture s'est enrichi d'une Vierge de pierre polychromée qui offre un certain intérêt. D'attitude et de style, avec ce hanchement bien particulier, elle semblerait être du XIVe siècle : et si on l'étudie d'un peu plus près, par les détails du costume, par la bordure de la robe qui présente des ornements bien connus, elle est bien du commencement du XVIe siècle; marquant ainsi l'influence, persistante jusqu'au XVIe siècle, d'un type qui avait fleuri plus d'un siècle avant. Très bonne acquisition aussi d'une figure de bois assise, œuvre du XVe siècle franco-flamand.

La Conservation des Objets d'art a augmenté sa série de l'Orient musulman d'un vase en faïence lustrée très important.



FIGURES GROTESQUES TERRES CUITES ASIE-MINEURE V[e] SIÈCLE AVANT L'ÈRE
(Don de M. Gaudin)

Des fouilles opérées dans les tumuli des plaines de Téhéran, sur l'emplacement de l'ancienne ville de Rey ou Rhagès, avaient mis au jour de très nombreux fragments de céramique recueillis surtout par les Musées anglais du British Museum et du Kensington. C'étaient des fragments de faïence décorée de figures et d'ornements lustrés. M. Godman et M. Wallis avaient été assez heureux pour recueillir quelques pièces complètes de cette faïence qui remontaient au XIII[e] siècle, époque d'épanouissement de cette civilisation en Perse. Le vase que le Louvre a acquis décoré de femmes, assises ou jouant des instruments de musique, ne le cède pas comme intérêt aux précédents; il est complet.

La série, déjà si riche des ivoires, se trouve augmentée d'une plaque d'un art rude, mais du plus haut intérêt. Le Christ de Majesté est représenté trônant, adoré par des personnages tenant des encensoirs. Aux angles sont les symboles des Évangélistes. Cette plaque offre l'archaïsme et la richesse représentative d'un portail d'église romane. C'est d'ailleurs un ivoire du XII[e] siècle, et qui peut être originaire d'Espagne.



VASE FAIENCE LUSTRÉE DE REY OU RHAGÈS PERSE XIII[e] SIÈCLE

Le Musée a acquis, en outre, de l'église de Lavoûte-Chilhac (Haute-Loire), deux pyxides d'ivoire qui avaient figuré à l'Exposition rétrospective du Petit-Palais en 1900. Elles sont d'époque latine, du VI[e] siècle après l'ère. Ces boîtes rondes, décorées de sujets tirés de l'Ancien Testament, servaient alors aux dames romaines pour mettre leurs parfums. L'Église s'en est ensuite emparée pour en faire des réserves eucharistiques, et les faisait monter, comme celles-ci, sur des pieds de cuivre qui, dans le cas qui nous occupe, datent du XIV[e] siècle.

Le Département des Antiquités orientales a exposé récemment deux pièces d'orfèvrerie d'un très grand intérêt : l'une est un plat d'argent à cavités ovales, comme la tradition s'en est conservée en Orient, où on continue à fabriquer des objets à peu près analogues en céramique. L'autre est un rhyton, vase en forme de corne, destiné à contenir de la boisson ; la pointe est ici formée d'un cerf, couché, les jambes de devant repliées, la partie droite jusqu'à l'évasement étant cannelée. Cette très belle pièce, trouvée comme la première, dans un tombeau, en Arménie, peut



RHYTON ET PLAT CREUX EN ARGENT, ART ACHÉMÉNIDE

dater de l'époque Achéménide, du IVe ou Ve siècle, et montre bien les influences orientales, assyriennes, persistantes encore à cette époque.

L'inépuisable générosité de M. Gaudin, consul à Smyrne, a enrichi la collection de céramique antique, d'une série considérable de ces petites statuettes de terre cuite grotesques, où s'amusait la fantaisie des modeleurs d'Asie-Mineure. Comme leurs confrères de Tanagra et de Cyrénaïque, ils ont bien modelé aussi la femme gracieuse et l'enfant charmant, mais ils se sont avant tout plu à représenter le peuple qui grouillait autour d'eux, les commerçants, les boutiquiers et les esclaves qui s'agitaient sur les marchés et dans les faubourgs de la ville. Ils se sont appliqués à rendre avec un réalisme implacable les expressions serviles et rusées, laides et comiques qu'ils lisaient sur les physionomies des gens de basse condition. Ces petites terres cuites forment actuellement au Louvre une vitrine d'un énorme intérêt, et où un Léonard de Vinci se serait plu à venir étudier la déformation systématique de la figure humaine.

Enfin la Conservation des Antiques a acquis, entre autres choses, un admirable bronze. C'est peut-être le fragment d'un meuble, formé d'une lionne très allongée comme pour former un bras de siège ou une tige de trépied, et dévorant une gazelle. C'est superbe d'allure, très largement sculpté, et d'une belle fonte. Ce bronze a été apporté de Bulgarie, et dénote le caractère encore oriental des bronzes romains des premiers siècles de l'ère. Il serait très curieux de comparer cette très belle pièce à une autre tout analogue, un timon de char, qui appartient au Musée de Toulouse, et que se rappellent bien tous les curieux raffinés qui la remarquèrent à l'Exposition rétrospective du Petit-Palais en 1900.

GASTON MIGEON.



BRAS DE FAUTEUIL
Bronze gréco-romain



Cliché Dixon (Londres).

PARAVENT EN TAPISSERIE DE BEAUVAIS, D'APRÈS BOUCHER
Règne de Louis XV. — *Collection Charles Wertheimer*

Le Mobilier Français du XVIIIᴱ Siècle

DANS LES COLLECTIONS ÉTRANGÈRES



On n'a point l'intention ici d'esquisser, même en raccourci, l'histoire de ce Mobilier royal qui décora successivement Versailles ou Marly, Saint-Germain ou Fontainebleau, Choisy, Bellevue ou Saint-Cloud ; un tel récit serait trop long pour prendre place dans une revue, d'autant qu'après avoir raconté l'histoire de la formation de cet incomparable musée, il faudrait s'appesantir plus longuement encore sur sa lamentable dispersion.

Les étrangers, plus heureux que nous et profitant de la détresse qui nous forçait à aliéner toutes ces richesses, ont recueilli avec soin les témoignages d'un luxe qu'ils avaient envié et cherché à imiter, sans jamais atteindre la noblesse et l'élégance de son style ; les étrangers, après les avoir longtemps gardés et vénérés même à une époque où, chez nous, ils passaient pour démodés et du plus mauvais goût, nous les rendent aujourd'hui, et nous demeurons étonnés que notre pays ait produit autant de merveilles.

Je sais bien qu'il est encore des esprits assez arriérés pour penser, écrire même, que les chefs-d'œuvre qu'abritait le musée du Garde-Meuble, ignoré de la plupart, partant assez inutile, étaient indignes d'être montrés au Louvre. Mais laissons ces gens chagrins pour qui l'art se réduit à des manifestations peintes ou sculptées, accrochées le long des murs ou dressées en des espaces trop étroits comme en une nécropole ; ils s'imaginent bonnement que tableaux et statues ont été créés pour des Salons annuels et n'ont pas dû concourir à former des ensembles décoratifs ; ils réclament volontiers quand on remet en place des dessus de porte qu'ils se sont accoutumés, avec leur sens artistique passablement éventé, à considérer comme des tableaux de chevalet ; on semble méconnaître et dérober à leur niaise admiration des chefs-d'œuvre incompris. Ce sont les descendants directs de ceux qui, naguère, impuissants à créer un art décoratif, inventèrent, pour sauver leur mise, un grand art et un autre, sans nom, remis en de telles mains qu'il en mourut bel et bien.

Mais passons ; quels que soient les efforts de ces prétendus connaisseurs, l'art décoratif du xviiᵉ et du xviiiᵉ siècle a conquis droit de cité ; on l'aime, on l'admire, on le choie à l'égal de la peinture, que dis-je ? signe des temps, on le paie plus cher que la peinture même, parce que, plus intime, il nous va plus droit au cœur ; il égaie, il anime un intérieur et nous fait en quelque sorte revivre une époque, respirer une atmosphère d'élégance et d'art à jamais abolies.

L'art décoratif français du xviiiᵉ siècle avait conquis l'Europe ; on peut dire aujourd'hui qu'il a conquis le monde entier, et bientôt, pour en connaître et admirer les plus purs chefs-d'œuvre, il faudra passer la mer et aller jusqu'en Amérique ; c'est là que finiront les Fragonard de Grasse ; et l'ingrate Europe s'apercevra, mais un peu tard, comme le corbeau de la fable, qu'elle n'a pas su retenir chez elle les plus beaux fleurons de sa couronne.

Avant d'en arriver à cette extrémité, il est utile à tous de publier ces belles choses, de faire connaître, de vulgariser,

pourrait-on dire, si ce mot n'avait, quand il s'agit d'œuvres d'art, un sens un peu choquant, des modèles aussi parfaits; c'est ce à quoi on s'est appliqué en un volume consacré au Mobilier royal de France, à l'illustration duquel nombre d'amateurs ont tenu à apporter leur contribution bénévole.

Un amateur éclairé de Londres semble s'être fait une spécialité de réunir ce que l'art français a produit de plus beau : Gobelins introuvables, tapis de la Savonnerie destinés à la décoration du Louvre ou de Versailles, mobiliers de Beauvais, il a voulu tout avoir en des exemplaires hors ligne et dignes de figurer dans un mobilier de souverain. Plus d'un souverain, dit-on, n'a pas su résister à sa diplomatie, et il a pu, de la sorte, réunir un ensemble incomparable. Grâce à son inépuisable libéralité et à la complaisance extrême qu'il met au service de tous ceux que l'art attire, nous pouvons reproduire ici quelques-uns des beaux objets de sa collection, reproductions bien imparfaites sans doute, mais dont des planches exécutées en couleurs donneront, dans notre livre, une idée plus juste. En attendant ce moment prochain, il a paru utile de montrer aux lecteurs de la revue quelques-unes de ces pièces.

Chacun de ces morceaux mériterait une longue description. L'image suppléera ici à la littérature, qui serait bien impuissante à décrire le charme du dessin ou de la composition, ou les finesses de couleur de semblables chefs-d'œuvre.

Voici d'abord un charmant paravent en tapisserie composé de quatre feuilles. Boucher en a donné les modèles; le bois doré qui en forme la monture est ancien, comme les ganses qui bordent les tapisseries et qui semblent être sorties ce matin de la boutique du passementier à la mode. Bergères et Bergers sont revenus à l'âge d'or; ils caressent des agneaux, tressent des couronnes ou, au son de la musette, font danser le chien d'un troupeau idéal. De telles bergerades ne pouvaient avoir pour cadres que guirlandes de fleurs mariées à délicates rocailles; des fleurs aussi devaient encadrer les amoureuses colombes qui ornent la partie inférieure de ce bijou, qui n'eût pas été déplacé à Bellevue, près de la Pompadour. Ses teintes roses semblent encore emprunter un peu de leur éclat aux robes de soie à ramages qui l'ont frôlé; il évoque autant que tel portrait célèbre toute une époque où le luxe le plus charmant, dans ses manifestations les plus aimables et les plus délicates, servit de cadre à des intrigues plus prosaïques, très prosaïques même, à des bergères devenues reines, et souvent d'humeur difficile.

Les souverains du XVIII[e] siècle étaient, chez nous du moins, et nous ne saurions nous en plaindre au point de vue de l'amour-propre national, grands faiseurs de cadeaux. Louis XV et Madame de Pompadour — ne fut-elle pas un peu souveraine? — poussèrent ce penchant jusqu'à la manie; pour des raisons plus ou moins commandées par la politique pendant le long règne de la favorite qui se piquait de diplomatie — et quelle diplomatie! — les cours d'Europe reçurent, sous forme de porcelaine de Vincennes ou de Sèvres,



Cliché Dixon (Londres) ÉCRAN EN BOIS SCULPTÉ ET DORÉ, MODÈLE ATTRIBUÉ A BOIZOT
Garniture en tapisserie de Beauvais. — Règne de Louis XVI
Collection Charles Wertheimer



Cliché Dixon (Londres).

ÉCRAN EN TAPISSERIE DES GOBELINS. — CONCERT CHAMPÊTRE, D'APRÈS BOUCHER

Époque de Louis XV

Collection Charles Wertheimer

des fortunes dont quelques parties circulent aujourd'hui pour le plus grand bonheur des amateurs de belles choses. Un mobilier composé de deux grands canapés et de douze fauteuils dont les bois, admirablement ciselés et dorés, portent l'estampille du sculpteur Folliot, fut du nombre de ces présents destinés à concilier à la France l'amitié problématique d'une cour étrangère. Rien de plus admirable et de plus frais de ton que les prodigieuses tapisseries qui recouvrent ces meubles aussi somptueux que confortables, supérieurement compris pour le plaisir des yeux et si admirablement combinés que, chose rare pour des meubles anciens, ils invitent à s'asseoir. Qu'on cherche partout dans notre Garde-Meuble national qui, pendant si longtemps, a passé pour conserver nos richesses en fait de mobilier artistique et dont l'administration a surtout contribué à détruire ou à détériorer ce que nous avaient laissé les ventes de la Révolution, et on ne trouvera aucun spécimen digne d'être comparé à un tel mobilier, vraiment royal celui-là. Ces bons étrangers ont sauvegardé jalousement ces surprenants et parfaits spécimens d'un style français, dont, par dédain, nous nous sommes évertués pendant cinquante ans et plus à faire disparaître les plus beaux échantillons ou du moins à les estropier. Les fables de La Fontaine ont fourni à l'artiste un sujet tout à fait à souhait pour varier les motifs de décoration, sans pour cela être obligé de renoncer à une certaine tenue d'ensemble dans l'ornementation.

Que dire des bois sculptés qui encadrent si heureusement ces compositions ? Ils appartiennent à cette époque bénie entre toutes, le milieu du XVIIIe siècle, où l'art français, après avoir connu toutes les folies d'un style rocaille échevelé, s'assagissait et se calmait, sans tomber dans la sèche et parfois pauvre imitation d'un style antique conventionnel.

Watteau eût pu, sans déshonneur, inscrire son nom au bas de l'écran ici publié. La composition est d'une grâce adorable ; mais Boucher, en ses commencements, ne dédaigna point de singer la manière du maître qui lui fut de cent coudées supérieur, qu'il sut toutefois traduire et imiter d'une façon fort agréable. Bien personnel, d'ailleurs, il se révèle dans la conception du paysage qui sent déjà son Fragonard et où vivent admirablement les personnages ordinaires de la comédie italienne. La plume serait impuissante à traduire la fraîcheur de coloris, l'harmonie d'un tel tableau dont on ne retrouve l'équivalent que dans quelques *Bergeries* du maître ou dans des compositions telles que celle dans laquelle des villageois regardent la lanterne magique, tandis qu'un Turc de comédie, accompagné d'une princesse de contrebande, vend les antidotes les plus surprenants.

J'attribue volontiers à l'ébéniste Wesweiller qui, au déclin du règne de Louis XVI, travailla si souvent pour la Cour et en particulier pour la reine Marie-Antoinette, un délicieux cabinet en bois de rose orné de quatre plaques de porcelaine de Sèvres. Wesweiller, comme ses contemporains Martin Carlin, Levasseur, Montigny, affectionnait les balustres qui, exécutés en bronze et ciselés comme des bijoux, décorent les angles des meubles et mettent un peu de variété dans les lignes verticales dont certains ébénistes du règne de Louis XVI ont abusé. Dans le cabinet représenté ici, cette tendance à varier la monotonie des supports, à varier leur galbe est très accentuée. Les pieds affectent une forme fuselée que des cannelures de cuivre viennent encore animer; les chapiteaux, les sabots de métal, sont de profils très variés, et il serait difficile de rencontrer un meuble de l'époque de Louis XVI à la fois plus fin, plus caractéristique, et qui accuse moins cependant le grand défaut du style de l'époque, c'est-à-dire la sécheresse. Tout cela est gracieux de forme et aussi, bien entendu, d'une technique irréprochable.

Il est des amateurs — ils sont légion — qui, chaque fois qu'ils voient de beaux bronzes ciselés et dorés de la fin du XVIIIe siècle, prononcent le nom de Gouthière. Ils ont parfois raison, mais plus souvent ils ont tort, car si Gouthière fut l'un des plus renommés parmi les ciseleurs, il faut faire attention que ses plus belles œuvres sont plutôt dans le style de la fin du règne de Louis XV que dans le style Louis XVI. On ne saurait oublier que ses plus beaux travaux, ceux de Louveciennes surtout, sont antérieurs à 1774. Ici, tout au contraire, le style des bronzes accuse franchement un retour très déterminé et définitif vers l'antiquité classique. En face de ces pampres, de ces guirlandes de fleurs, de ces mascarons, de ces griffons ciselés comme une bonbonnière, on pense à l'artiste à la mode entre tous vers 1785, à Thomire. C'est ce nom que nous inscrivons sous ces délicates ciselures.

Pour créer ces merveilles, Thomire eut de nombreux collaborateurs et reçut surtout des modèles de Boizot, dont il me semble retrouver le ciseau délicat dans un charmant écran en bois doré encadrant une tapisserie de Beauvais d'après un carton de Huet. Nous sommes ici à l'époque où la Reine meublait sa dernière folie, le château de Saint-Cloud. En fait d'ameublement, les Français ne cherchent plus le grandiose, mais le joli, d'une si précieuse exécution parfois, que l'ensemble pèche beaucoup par la sécheresse. Surtout lorsque les artistes s'appliquent à la traduction des motifs classiques, ils produisent des œuvres qui, bien longtemps avant le XIXe siècle, établissent le style auquel le nom de « style Empire » est resté attaché. Boizot fut un de ceux qui, tout en suivant la mode, en créant des chimères, des sphinx ou des termes à l'égyptienne, sut conserver à ses sculptures la grâce du plein XVIIIe siècle. Le groupe composé de deux divinités marines s'embrassant, qui surmonte cet écran, est d'une composition souple et charmante, les figures sont expressives et d'un sentiment exquis, sans fadeur aucune ; bref, voilà un morceau qui continue dignement l'œuvre des grands décorateurs français du XVIIIe siècle. Malgré ses petites proportions, ce bois, si délicatement fouillé, vaut une grande sculpture ; à ce point de vue, les sphinges qui forment les supports du meuble ne sont pas inférieures, et ont je ne sais quelle expression mélancolique bien rare à rencontrer à cette époque dans les œuvres de ce genre.

Il nous suffira, pour aujourd'hui, d'avoir montré au lecteur quelques-unes des épaves, parmi les plus belles, du Mobilier royal de France. Si on les veut goûter et comprendre, il n'en faut pas trop voir à la fois ; de ces chefs-d'œuvre, il est comme des tableaux : le nombre empêche de goûter la qualité ; comparaison osée, trouveront quelques-uns, pour lesquels la décoration intérieure ne fait pas partie du domaine du grand art et ne prennent d'une époque que ce que peut supporter leur estomac. Mais qui me ferait un reproche d'estimer à l'égal des plus belles peintures les merveilles créées par les décorateurs du XVIIIe siècle français ? Eux aussi font partie d'un tout artistique si bien combiné qu'on ne peut en détacher aucune partie ; ils semblent avoir atteint la perfection, et c'est probablement pour cela que, encore aujourd'hui, nous ne vivons guère que de leur souvenir.

E. MOLINIER.



Cliché Dixon (Londres).

CABINET EN BOIS DE ROSE ORNÉ DE PLAQUES DE PORCELAINE DE SÈVRES, MONTÉ EN BRONZE CISELÉ ET DORÉ
ÉBÉNISTERIE DE WESWEILLER ; CISELURE DE THOMIRE

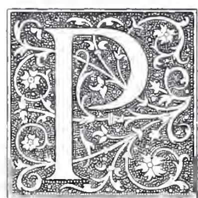
Règne de Louis XVI

Collection Charles Wertheimer



LES ORIGINES DE L'ART MODERNE

Eugène Delacroix



ARMI les efforts tumultueux et contradictoires et les influences entre-croisées qui composent la trame de l'art au XIXe siècle, une ligne générale commence à se dessiner nettement; le sens de l'évolution s'accuse; des noms se détachent en lumière, ceux des artistes qui, par leur héroïsme intellectuel et par le don d'une sensibilité naïve et profonde, ont exprimé des manières d'être et de sentir, conformes à la société actuelle telle que l'a faite un grand bouleversement historique. L'esprit moderne n'est pas arrivé, tant s'en faut, du premier coup, à traduire par le langage plastique tout ce que suscitait d'idées et de passions l'aurore tragique d'un monde. Il a dû pour cela s'affranchir des routines, s'insurger contre un académisme oppressif et conquérir, de haute lutte, le droit de mettre en accord la forme avec les idées, la couleur avec le sentiment. Dans cette œuvre d'affranchissement l'art fut devancé par la poésie qui d'ailleurs faillit un moment l'égarer, mais toutefois agit comme un utile ferment en encourageant les résistances nécessaires, en élaborant, dans la matière fluide du langage, les thèmes inédits qui sollicitaient l'expression. Après une période de fièvre et d'exaltation qui fut la maladie de croissance de l'art moderne, aux environs de 1830, il commençait à prendre possession de son domaine et de sa méthode; desséché par les calculs intellectuels, dévoyé par la sentimentalité littéraire, il apprenait à réunir, dans une proportion juste, l'imagination et l'observation, la sensation et l'idée. C'est cette évolution lente, mais persistante et qui s'est poursuivie obstinément derrière la façade de l'art officiel, c'est le logique enchaînement d'œuvres significatives aboutissant à notre école actuelle, qu'il s'agit de mettre en lumière, en insistant plutôt sur les lois générales qui l'ont déterminée, que sur les individualités, quelque brillantes qu'elles soient, qui l'ont encouragée ou combattue. Dans cette étude, c'est le présent qui projette la lumière sur le passé. Les conséquences, telles qu'elles se développent sous nos yeux, nous permettent de distinguer ce qui était caduc ou viable, poids mort ou germe fécond, dans l'œuvre des générations antérieures.

Le fait capital, c'est que, sous le coup de la tempête qui modifia si profondément l'atmosphère morale et intellectuelle, changeant l'éducation, les idées, les goûts et les habitudes, poussant au premier plan d'autres classes sociales, l'art français dut fatalement élargir, sans jamais la délaisser, la tradition purement gréco-romaine qui, jusqu'alors, avait fait son unité réelle et un peu grêle. L'art français du XVIIIe siècle est une émanation, lointaine à coup sûr et sur bien des points appauvrie ou déformée, mais cependant directe de la Grèce et de Rome. Les rythmes peuvent s'être détendus, les idées s'être vidées de leur substance première; mais ces rythmes et ces idées sont d'essence classique. La manière de composer, le sentiment de la forme, la nature des allégories, le mode de transposition, tout se réfère à l'art antique. Partout on respire le parfum presque évaporé, mais d'autant plus subtil, d'un Olympe féminisé. L'art se meut avec une souplesse sûre d'elle-même au sein d'une convention charmante : ce sont les suprêmes confidences susurrées, dans un langage exquis d'urbanité et de fins sous-entendus, par un vieillard plein d'expérience mais à bout de souffle et de voix; toute rudesse, toute brutalité est exclue, mais aussi toute vigueur de ce papotage de caillette et de galantin. Watteau, ce Flamand hellénisé, s'était converti au culte de Cythère; Fragonard, en ses plus libres caprices, reste un petit-fils d'Athènes, et les servantes de Chardin sont parentes des Tanagras.

La Révolution avait fait une coupure brusque et profonde; mais en rompant avec l'attrait coupable et la volupté frivole, elle ne savait opposer à une tradition alanguie que le dogmatisme sec de son credo classique. Rome et Sparte répudiaient Athènes, mais la tradition plus vigoureuse était aussi plus étroite. Quelque chose de nouveau et de vraiment moderne commença bien à s'agiter dans l'œuvre de Gros, mais resta à l'état de pressentiment confus, de désir combattu par des repentirs et décidément étouffé par le remords. Cependant les ardeurs refrénées des sentiments et des idées cherchent une issue. Le génie formel de l'antiquité et de la Renaissance ne peut plus contenir le lyrisme exubérant qui devient le caractère dominant et la couleur du sentiment d'alors. L'esprit nouveau, qui, exilé du domaine des faits, se rejette dans le monde illimité du rêve, est à la gêne dans



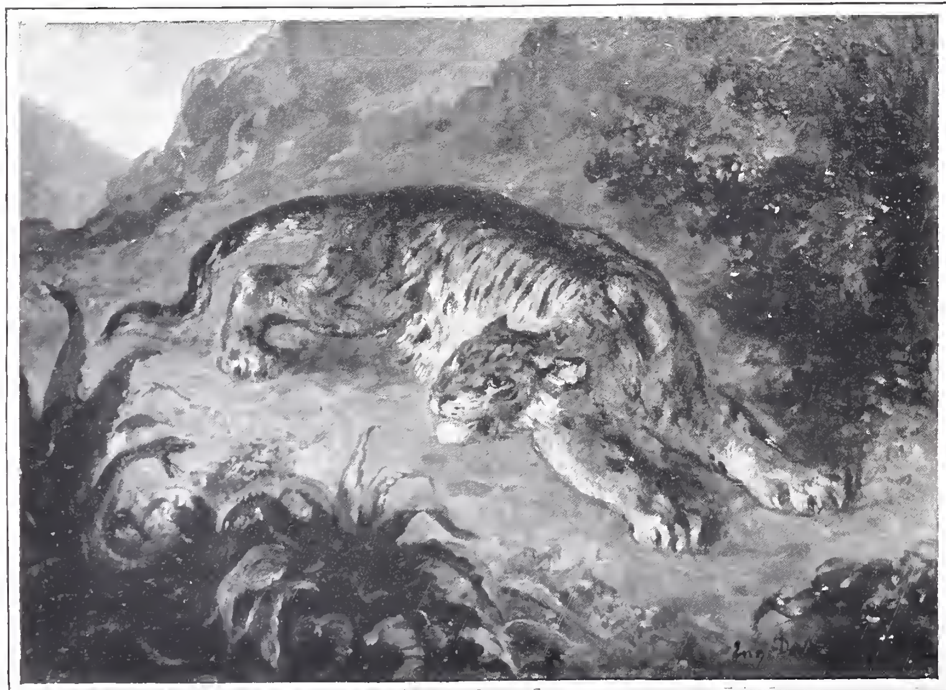
EUGÈNE DELACROIX. — OLINDE ET SOPHRONIE SUR LE BUCHER

Collection de M. Louis Mante

(Épisode de *La Jérusalem délivrée*)

les formules anciennes. Le sentiment individuel éclate avec une force irrésistible et brise les cadres où de revêches doctrinaires prétendent l'enfermer. Une poésie, qui prend sa source dans l'émotion intime et jaillit des profondeurs de la conscience, déborde de toutes parts la sèche régularité des préceptes formels. Le génie latin renonce à son isolement dédaigneux, court le monde et fraternise avec le génie germanique et anglo-saxon; la doctrine classique étroite et haute se craquelle; le siècle, avant de prononcer sa prière sur l'Acropole, se révolte d'abord contre des dieux que de moroses doctrinaires lui ont travestis en tristes pédants. Ainsi se forme, à côté d'une littérature européenne prédite par Madame de Staël, un art non moins complexe où mille nuances se croisent, où les influences se mêlent. L'âme française élargie accueille des sensations, des émotions multiples qui d'abord semblent compromettre son unité et son équilibre, mais qui, fondues à la longue, recomposeront une harmonie plus large et plus riche. Cette fusion n'alla pas sans confusion, ni cette insurrection sans violences. Un peu pêle-mêle on invoqua Véronèse et Rubens, Rembrandt et Michel-Ange, comme, d'autre part, on faisait appel à Gœthe et à Shakespeare, à Dante et à Milton. Mais de ces ébullitions et de ces incandescences devait se former un métal fort et ductile, résistant et sonore.

Tout cela a été dit trop souvent pour que j'y insiste. Il sera plus intéressant et peut-être plus neuf de noter le rôle capital qu'a joué l'Angleterre dans la rénovation de notre art, parce que cette influence dure encore et que ses effets ne sont pas épuisés. Tandis que nous errions en gémissant sur les landes grises de la théorie, d'autres mains cueillaient bravement et comme en se jouant les fruits d'or de la réalité. Depuis le milieu du XVIII[e] siècle, l'Angleterre possédait une école florissante, dérivée des Flamands, mais originale, pleine de poésie, de sincérité et de fraîcheur; l'art, presque partout ailleurs en décadence, avait jeté là sa plus vive flamme. La vigueur salubre d'une race et les franchises d'une vie normale, retrempée aux sources naturelles, avaient créé, pour s'exprimer, des moyens nouveaux. Cette liberté que nous avons si péniblement conquise, l'art anglais l'avait rencontrée au coin d'un champ de blé du Suffolk, à la porte d'un cottage, et dans ces parcs mystérieusement nimbés d'ombre et de lumière où passaient comme des apparitions blanches et roses, Mademoiselle Villebois ou Madame Mears. La peinture moderne est née en Angleterre par la grâce de ces génies primesautiers et hardis, Gainsborough et Constable. Elle est née du jour où ces hommes indépendants, formés loin des musées par le libre vagabondage sous les grands ciels irisés, et parmi les aspects plantureux et touffus de leur humide patrie, osèrent traduire avec une sincérité charmante ce qui avait fait la volupté de leurs yeux et l'enchantement grave de leur esprit. Bien avant nous, l'Angleterre avait résolu ces deux problèmes qui se posent à tout art moderne : exprimer la vie des choses, la poésie des champs, des forêts, des grèves, des ciels mouvants, et remettre la personne humaine en accord avec le décor vrai qui l'explique, l'enveloppe et la soutient. Bien avant nous, elle avait compris et démontré la vertu de la sensation directe; elle avait connu cette légère ivresse qu'apporte au vrai peintre la splendeur de la beauté éparse dans le monde. Elle avait retrouvé la passion de peindre sans réflexion, sans artifices, sans scrupules, la joie de se laisser à l'impériosité des soudaines impressions et de créer des expressions toutes saturées de l'énergie du monde et de la vie universelle, pour dire son amour mâle et ses transports de faune enivré. Ces grands esprits que n'assombrit nulle tristesse doctrinale, se contentaient de mettre leur pensée en harmonie avec la nature. Cerveaux sains et clairs, la sensation s'épanouissait en eux avec sa divine inconscience; ils restauraient de leur enthousiasme puissant et naïf l'éternelle jeunesse de l'univers. Ainsi le génie anglais, dès longtemps moins assujetti que le nôtre à la tyrannie des formules, prenait un magnifique essor lyrique, et faisait passer le frisson de son émotion dans ses portraits ou ses paysages. Qui donc pouvait donner à nos chercheurs inquiets une plus fière leçon d'indépendance ou faire briller à leurs yeux une plus vive et plus pure lumière? Phénomène logique d'ailleurs et que préparait tout un long passé. Dans ce continuel échange de sentiments et d'idées qui compose la vie intellectuelle et morale du monde européen, l'Angleterre avait, en tout ordre de choses, pris les devants. Toute société a l'art qu'elle mérite. L'humanité anglaise était plus saine, plus robuste, plus docile aux leçons de la nature; elle devait se refléter dans l'art en images d'une plus haute signification poétique. Tout ce qu'il y avait de franc et de naïf, de net et de virilement ouvert en ses habitudes morales, s'épancha comme une source vive de sensibilité et de fraîcheur. Dès le début du XVIII[e] siècle l'Angleterre avait exercé une influence féconde sur la pensée comme sur l'imagination française, et l'on sait ce que Voltaire et Montesquieu durent à ses politiques et à ses philosophes, ce que plus tard Rousseau, Diderot, Marivaux,



EUGÈNE DELACROIX. — TIGRE ET SERPENT



Cliché Braun, Clément & Cie.

EUGÈNE DELACROIX. — LES DEUX FOSCARI

Musée Condé (Chantilly)

empruntèrent à ses romanciers, à ses humoristes, comment des œuvres telles que *Clarisse Harlowe* ou *le Vicaire de Wakefield* contribuèrent à renouveler les formes de la sensibilité. Si nous avions appris beaucoup aux classiques anglais pour l'art de la composition, le relief, l'élégance et la sûreté de l'expression, l'Angleterre nous le rendit généreusement en émotions neuves, en lyrisme spontané, en sentiment humain. Il n'en fut pas autrement dans l'art. N'est-ce pas un fait significatif que Gainsborough ait reçu ses premières leçons de notre Gravelot; qu'il ait dû à ce petit maître ce qui se mêle de grâce aisée et d'élégance aimable, à toute sa force primitive, à toute son énergique inconscience? Héritiers d'une haute tradition, nous avions le secret des rythmes subtils et des arabesques persuasives. Il nous manquait d'y couler une substance plus riche, une émotion plus virile. Parfaits maîtres à danser, nous avions besoin d'un maître à sentir. Tandis que l'abus du raffinement social ralentissait le sang dans nos veines, l'école anglaise, émue, simple, cordiale, apprenait à parler un beau langage de nature et de passion. Dès l'abord la peinture d'outre-Manche réalisait des conditions parfaitement normales. Elle se mettait en des rapports logiques avec la réalité vivante et de là son autorité irréfutable et claire. Elle n'eut pas à traverser cette période de révolte et d'effervescence littéraire qui, chez nous, faillit la détourner de sa vraie voie. La droiture des esprits, le franc parler, la libre hardiesse du goût permirent à nos voisins de pressentir et d'exprimer par avance des états de mœurs et de sentiments qui ne devaient prévaloir chez nous que beaucoup plus tard. L'art y fut d'emblée plus naturel parce qu'aussi le mode de vivre était moins artificiel. Ce que la Révolution fonda chez nous au prix de tant de sang, de larmes et de conflits amers, cette détente des rapports sociaux et ce retour aux vérités simples, la gravité morale et la douceur d'un sentiment pur le dégagèrent sans effort en un milieu plus salubre. Car il ne faudrait pas croire que l'art d'un Gainsborough et d'un Constable soit un phénomène isolé qui se puisse expliquer uniquement par des raisons techniques. Comme la poésie d'un Richardson et d'un Goldsmith, il germe au plus profond de la conscience anglaise, il doit son parfum vivace et sa vertu rafraichissante aux qualités foncières de la race, au respect attendri pour la beauté de la vierge, pour la dignité de la femme et son rôle social, à l'amour de l'enfance et de son charme ingénu, à cette fière indépendance qui ne se laisse pas déformer, enfin à cette forte hygiène physique et morale qui remet l'homme en harmonie avec les lois constantes de la nature. En accordant un intérêt, non de satire et d'ironie, mais de compassion et de larmes, aux épreuves des gens du commun, les romanciers anglais avaient fait jaillir une source de poésie bourgeoise, inventé un pathétique dont l'écho retentit jusqu'à nos jours, et c'est aussi l'art anglais qui découvre dans le monde des formes inanimées ou vivantes, une poésie familière et touchante, accessible à tous : l'école anglaise a la première démocratisé l'art.

Aussi bien semble-t-il qu'un instinct secret ait averti de bonne heure les meilleurs de nos artistes. Ils soupçonnent qu'un foyer d'art se cache en cette brumeuse Angleterre; ils pressentent la révélation prochaine. Dès les premiers mouvements précurseurs du romantisme, Géricault et Charlet partent en éclaireurs, se plongent au courant des mœurs anglaises, ressentent le frisson tragique de cet énorme Londres où bat le pouls de la vie moderne avec ses brutalités et ses grandeurs. C'est là que Géricault produit les œuvres où se manifeste le plus hardiment le sens qu'il a de la réalité contemporaine, comme si sur cette terre de liberté il sait voir et parler plus librement. Il en revient tout étourdi d'admiration pour les grands paysagistes.

Et bientôt le maître du romantisme français, Eugène Delacroix, entre en communion plus intime avec le génie de l'art anglais. Son voyage en Angleterre est un moment décisif dans sa carrière. Accueilli par les maîtres vivants, Lawrence, Wilkie, les Fielding, Etty, il s'éprend des beaux peintres de la génération précédente, de Reynolds et surtout de celui qu'il appelle « le ravissant Gainsborough ». Constable lui apparaît comme un homme admirable; en lui, comme en Turner, il salue de véritables réformateurs, des génies congénères, des frères d'armes. Un courant de sympathie s'établit du pays qui a dit les plus hautes paroles de vérité à celui qui va ressaisir le flambeau. Si Delacroix cherche un point d'appui dans l'art d'outre-Manche, la meilleure espérance de l'école anglaise, Bonington vient faire son apprentissage en France : sa jeune maîtrise, fauchée dans sa fleur, est saluée par l'enthousiasme des novateurs romantiques. Delacroix est son camarade, le rassure sur lui-même, l'aide à prendre conscience de sa force originale. Comment croire que le génie tourmenté du peintre de Dante et Virgile n'ait rien retenu de cette émotion primesautière, de cette manière limpide, de ces clartés blondes et de ces transparences irisées où se jouait le pinceau de l'aquarelliste anglais ? Ce charme, cette naïveté d'impression agirent comme un calmant sur les nerfs d'un homme qui crut trop à la puissance du rêve, contribuèrent à le dégager de ce que Fromentin appelait la couleur un peu roussâtre des imaginations d'alors. Cet antidote était nécessaire pour attirer le romantisme hors des harmonies surchauffées, du coloris sombre qu'il empruntait trop volontiers aux toiles des musées patinées par le temps. C'est grâce à ces fréquentations que Delacroix ne s'enfonça pas dans les bitumes où s'enlisait l'inspiration toute littéraire des Scheffer et des Robert Fleury. De quelque façon que l'on juge la valeur poétique de son œuvre, il dut à cette vive impression ce qui, dans sa peinture, a gardé le plus de jeunesse et de fraîcheur.

Le rayon de vérité pure qui nous vint d'Angleterre fut donc réfracté d'abord à travers la fantasmagorie trouble du romantisme; et, pour s'expliquer clairement la suite des choses, il faut liquider l'héritage de cette école. Car il est également vrai que l'art moderne n'est rien moins que romantique et qu'il plonge en partie ses racines dans le romantisme. A vrai dire, quand on prononce ce mot, on pense presque uniquement à Delacroix, et l'on ne se trompe guère. Delacroix est une personnalité fort étrange et dont on n'a pas facilement raison. Il déconcerte par sa conception de l'art et, par bien des côtés, il reste un excentrique. Avec une intelligence supérieure, un génie d'invention et de drame, une force d'unité qui l'apparient aux plus grands créateurs, il semble qu'il a considéré trop exclusivement la nature comme un dictionnaire où l'on puise des termes pour l'expression de ses idées. Les formes de la nature ne sont pas que des signes et ne peuvent se comparer à des mots : elles ont leur intérêt propre et leur beauté intrinsèque; il n'est pas nécessaire de les engager en des drames véhéments; elles sont elles-mêmes le drame éternel. Il y eut donc erreur de

principe et germe maladif en son œuvre. Mais si l'élément cérébral et livresque de cette œuvre est en partie caduc, si la peinture d'histoire telle qu'il l'a conçue nous paraît aussi fausse que le roman historique, persuadés que nous sommes que c'est avec les mœurs, les costumes, les attitudes et les physionomies de son temps que l'on fait de l'histoire, il reste grand par la création de ses harmonies colorées, par l'unité organique de ces symphonies passionnées et complexes, comme le *Marino Faliero*, le *Boissy d'Anglas* et l'*Évêque de Liège*. Encore peut-on dire qu'il n'égale en ce point ni Véronèse, ni Rubens. Les éléments de son coloris n'émanent pas de la réalité directement sentie. Ce sont des ensembles riches, expressifs et parfaitement cohérents, mais dont les parties combinées par une intuition délicate des lois de l'optique, associées par une imagination sensible aux significations symboliques de la couleur ne forment pourtant qu'une vérité



EUGÈNE DELACROIX. — FEMME ATTAQUÉE PAR UN TIGRE

imaginaire, sans rapport évident avec les réalités prochaines. Subjectivement sincère, cette couleur est le produit d'un éréthisme nerveux et d'une cérébralité suraiguë. Mais aussi Delacroix a de magnifiques intuitions. Quand il rencontre, sous le soleil africain, des visions qui flattent son goût de la splendeur et des chaudes harmonies, il va fort loin; il devance l'avenir, il fraye la route : aussi est-ce là qu'il réalise la plus grande somme de vérité pittoresque. C'est dans *la Noce juive*, *les Femmes d'Alger*, *le Sultan Abdurrhaman* qu'il se révèle grand peintre de l'atmosphère, coloriste neuf, subtil et vrai. Ses paysages de montagnes et de mer, ses baignades de chevaux, ses marines, ses fauves souples et bondissants, offrent des harmonies éclatantes et douces, des limpidités de ciel, des jeux délicats de lumière qui le rapprochent singulièrement de nous; il y découvre, d'après la nature vivante, ce que Fromentin appelait le clair-obscur des campagnes ouvertes. C'est là, dans cette partie de son œuvre, d'acception plus modeste et de sain naturalisme, que les impressionnistes étudieront sa palette et chercheront des moyens d'expression pour des visées nouvelles.

MAURICE HAMEL.



Cliché Fiorillo.

J.-C. CAZIN DANS SON ATELIER

J.-C. CAZIN

Rien de tel, pour juger l'œuvre d'art, que de la voir à distance. Rien de tel, pour juger un artiste, que le recul fourni par le temps. D'un tableau, on ne voit plus, à distance, que l'arabesque des lignes et la tache. D'un artiste, quand la mort l'a fait entrer dans l'histoire, on ne voit plus que les traits distinctifs, ceux qui, à tous les moments de sa carrière, sont les mêmes, et qui constituent par là l'essentiel de sa personnalité.

Cazin a fermé les yeux depuis un an. Depuis un an, les biographes ont multiplié sur lui leurs études. Rien ne nous manque de ce qui peut jeter une clarté sur sa vie et marquer l'évolution de son talent. L'occasion est propice pour un jugement d'ensemble. Distinguons le fort et le faible de ce talent; démêlons à côté de ce qu'il eut d'emprunté, ce qu'il contint d'exceptionnel et de rare, et commençons par un classement méthodique de ses œuvres. Elles se divisent en trois séries bien tranchées.



Cliché Braun, Clément & Cie.

J.-C. CAZIN

La première est empruntée tout entière à la Bible. C'est *la Fuite en Égypte, le Bon Samaritain, Agar et Ismaël*, l'histoire de *Tobie, Judith*. Mais, si les sujets sont bibliques, la nature, les costumes et les types sont de nos pays et de nos jours. C'est le rajeunissement factice d'un vieux thème.

La seconde se compose d'une suite de motifs d'où la légende sacrée est exclue, mais que pénètre un accent tout religieux. Ce sont des tableaux de vie rustique — *la Fin de Jour, les Chemineaux, la Charrette* — imprégnés d'un sentiment si touchant et d'une qualité poétique si intense, mariés avec tant de bonheur au décor, qu'ils en revêtent une solennité presque auguste.



J.-C. CAZIN. — ENTRÉE DE SAMER (PAS-DE-CALAIS)

La troisième est de paysage pur. Il faut faire une place à part, dans les deux dernières périodes, à des essais de peinture allégorique — *Lendemain de Fête* — ou décorative seulement — *l'Ours et l'Amateur de Jardins*, *Théocrite*, *la Maison de Socrate*, — et à quelques essais de paysage délicieusement meublés de nu.

Quels sont les traits, dans ces trois ordres de travaux, qui subsistent, toujours pareils à eux-mêmes, attestant ainsi qu'ils sont dus à une individualité persistante et unique ? Le plus sensible de tous est l'émotion que fait naître en nous le paysage.

Qu'il s'agisse du Paris nocturne entrevu dans les fonds du *Lendemain de Fête*, ou des marais bourbeux de *la Fin de Jour*, des remparts délabrés et moussus, envahis par une végétation parasite, de la ville aux portes de laquelle Judith prend congé de ses concitoyens, ou du ciel fuligineux de *la Ruine*, du décor ensoleillé de *Théocrite* et de *la Maison de Socrate*, ou des landes pelées d'*Agar et Ismaël*, pas un morceau de nature qui ne nous attendrisse et ne remue sourdement toutes nos fibres.



J.-C. CAZIN. — PAYSAGE A NEUFCHATEL EN ARTOIS

Et qu'on ne vienne pas nous dire que cet attendrissement tient, dans les paysages à figures, au sujet de la scène, car nous le subissons, dans les paysages sans figures, aussi intense. Il s'y impose avec la même soudaineté, il s'en dégage aussi irrésistiblement que dans les autres.

C'est que, dans ces paysages, la nature ne parle pas seule. Jamais la sensation qu'ils éveillent n'est vague et bornée au contre-coup pur et simple d'un état de la terre et du ciel. Tout y suggère la présence de l'homme. Le repas pris en famille, après les fatigues du jour, nous est dit par la chaumière isolée dont la fenêtre rougeoie du feu de l'âtre; la veillée solitaire, par la lampe dont la flamme allume des étincelles sur la vitre. Les meules, entassées sur la glèbe, racontent les travaux de la moisson, et les vieilles maisons qui, dans le *Minuit* de la petite ville, reflètent sur l'eau dormante d'un canal leurs façades ventrues au long desquelles grimpe le lierre, nous récitent tout un poème d'existences paisibles, de vies calmes, lentement et paresseusement savourées.

Autre trait commun à toutes ces toiles : elles fixent des impressions plutôt tristes, effets de crépuscule, effets

J.-C. CAZIN. — UN MOULIN D'ARTOIS

de nuit, temps de brume, temps de bise, temps d'orage.

Ces assauts de l'élément contre l'homme, Cazin n'y assiste pas impassible. S'il se désintéressait de nos peines, son interprétation en témoignerait malgré lui. A l'exemple des Hollandais dont, à certains égards, il relève, mais dont le principe de composition est tout autre, parce qu'ils considèrent les choses, comme les hommes, en portraitistes sincères, en historiens que tous les détails accaparent, il noterait jusqu'au plus léger mouvement du terrain, il consignerait dans les personnages, dans les arbres, tous les signes susceptibles d'individualiser davantage et de préciser plus encore le motif, — rue de village, orée de bois, tournant de route ou de canal, coin de dune.



J.-C. CAZIN. — PONT EN SEINE-ET-MARNE

Cette minutie, Cazin ne s'en pique pas. Il vise avant tout à l'effet, il le traduit d'une façon synthétique, il le simplifie pour mieux l'adapter à la conception qu'il s'est faite du paysage et qui lui en fait considérer les aspects comme des états d'âme, dont nous subissons bon gré mal gré la hantise. Rien de plus explicite, à ce point de vue, que le contraste présenté par ses croquis d'après nature avec les compositions exécutées d'après eux. Sans être minutieux,

il étudie son modèle avec soin, il l'observe d'un œil scrupuleux qui note tout. Il omet avec intention dans le tableau tout ce qui ne concourt pas à l'effet désiré. L'impression d'ensemble y domine, et la mélancolie, le pessimisme, pour mieux dire, du peintre, y éclatent avec un évident parti pris.

D'où lui vient cette mélancolie?

Homme du Nord, élevé dans un pays de sable et de vent, il tient du milieu de sa jeunesse une tendance à voir la nature plutôt grise, à la traduire sous un aspect plutôt grave. Mais la campagne, même dans le Nord, sait sourire : elle connaît les nuances délicates du printemps, elle passe par les ardeurs de l'été. Si Cazin se défend des unes et s'il n'interprète guère les autres, c'est que son tempérament, au fond, ne l'y porte pas. Tempérament de rêveur et de poète, il trouve plus de charme aux âpres morsures de la bise, aux caresses brutales de la pluie, aux menaces oppressantes de l'orage qu'au souffle tiède des avrils et à l'haleine brûlante de juin. Il est de ceux qui se sentent mieux vivre quand ils souffrent, et que les sensations pénibles, mais vives, intéressent plus que les autres, à cause des réactions qu'elles provoquent, des énergies latentes qu'elles développent.

Quand on est à ce point sensitif, quand la nature agit sur vous avec cette violence, il est rare qu'on ait l'esprit assez libre pour créer. L'imagination, j'entends par là le pouvoir d'assembler à sa guise et de combiner, en les faisant servir à un but mûrement réfléchi, en les astreignant à exprimer des idées qui sont le fruit de notre travail intérieur, les éléments que la réalité nous fournit, — ce genre d'imagination, Cazin ne l'a pas eu, il était incapable de l'avoir. Sa faculté de création n'est jamais allée plus loin que le sacrifice du détail inutile, et, pour réaliser sa formule, il ne pouvait se dispenser d'avoir les yeux toujours fixés sur la vie et rivés au spectacle des choses.

C'est en quoi Puvis de Chavannes, dont il a subi si profondément l'influence et par lequel il s'est laissé entrainer sans le savoir, sans en avoir du moins pleine conscience, vers la légende biblique, lui est infiniment supérieur. Puvis de Chavannes est, au sens propre du mot, créateur. Le choix et la disposition de ses motifs, l'emploi du mode d'exécution qui le distingue, les particularités enfin de sa technique, tout en lui crie le génie, parce que tout est nouveau. Il s'est inspiré, il est vrai, de ses devanciers, il leur a fait, dans une certaine mesure, des emprunts. Giotto, Poussin, Chassériau, ont successivement concouru à l'éducation de son âme et à la formation de son talent, mais les inspirations qu'il a reçues de ces trois maîtres ne l'ont en rien empêché de se faire un idéal bien à lui, exprimé par des formules personnelles, et, s'il observe, comme Cazin, la nature, s'il tient compte, avec clairvoyance, des indications qu'elle lui donne, il ne lui reste pas asservi. Nul n'a su, comme lui, tout en utilisant l'appui qu'elle nous prête quand nous la consultons avec sincérité, la contraindre à entrer dans ses voies. S'il tient d'elle les matériaux dont il use, il les combine toujours à son gré ; il compose en dehors d'elle ses motifs, il lui impose sa tâche, il lui trace avec autorité son programme.

Rien de pareil chez Cazin. S'il est demeuré, dans le paysage, personnel, tout en tenant de Corot sa méthode et en recourant, pour ses notations colorées, à des procédés analogues, il s'amoindrit, si on le compare à Puvis, dans ses compositions légendaires, dans ses allégories surtout, sèches et pauvres. On se dit que, sans la *Radegonde* et la *Sainte Geneviève*, qui furent pour lui le trait de lumière et qui l'orientèrent vers la peinture d'histoire, Cazin n'eût guère été que ce qu'il devint exclusivement par la suite, un paysagiste pur. Si cette constatation le découronne, si elle retire quelque chose à sa gloire, il lui reste une part encore assez belle. On aura depuis longtemps oublié ceux dont le dédain lui ferma l'Institut, que le nom vénéré de Cazin sera toujours, pour les générations à venir, le symbole du réalisme idéaliste le plus pur, le plus pathétique et le plus vrai que l'École française du XIXe siècle ait connu.

On peut lui retirer l'avantage d'avoir créé une formule dans la légende sacrée, on peut lui reprocher, dans l'application de cette formule, d'avoir parfois manqué de tact, mais la seconde série de ses travaux, celle où il a retracé, de la vie rustique et des humbles, des tableaux d'un sens si profond et d'une inspiration si moderne, fut, en même temps que l'expression la plus forte de sa personnalité, une trouvaille grande et rare. Sans parti pris aucun d'accommoder au sentimentalisme religieux les motifs puisés dans la vie, sans auréoler d'un nimbe inutile, parfois même choquant, des personnages si touchants déjà par eux-mêmes, il a tiré de l'observation directe une œuvre exquisement idéale et très haute.

Ce n'est pas un mérite banal.

THIÉBAULT-SISSON.



J.-C. CAZIN. — AGAR ET ISMAEL



Popineau del. *Reproduction interdite.*

La Renaissance des Arts Décoratifs

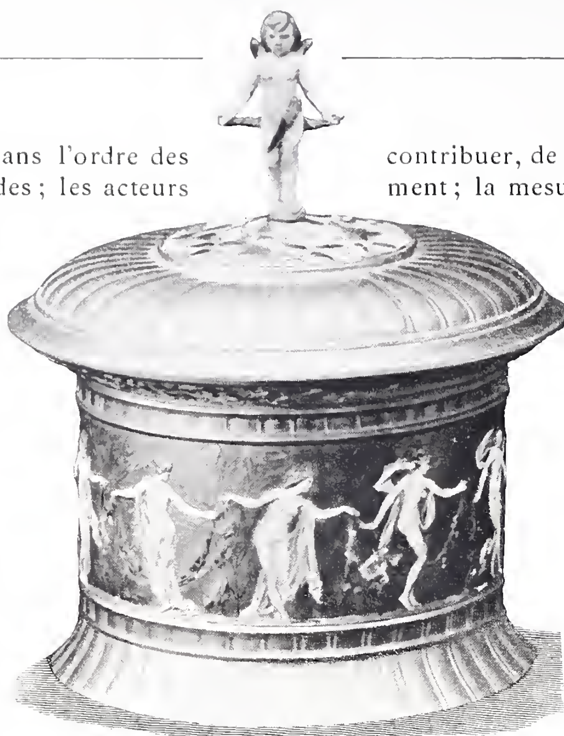
L'OBSERVATEUR attentif et impartial n'éprouve point d'embarras à caractériser l'état des arts de la vie au début du XXe siècle. De longtemps ils ne se trouvèrent cultivés avec autant d'ardeur ni pareillement honorés. Les controverses même que suscitent leurs dernières manifestations témoignent à quel point les recherches sont de toutes parts actives, incessantes. C'est affaire à l'homme de goût de marquer entre les résultats les différences utiles, et l'erreur serait semblable d'englober dans une admiration ou dans un mépris exclusifs, absolus, l'ensemble des créations nouvelles; mais au-dessus des divergences esthétiques plane un principe qui ne saurait recevoir aucune atteinte : l'embellissement du foyer ne répondra aux aspirations, aux convenances, aux besoins de la société en constante transformation, qu'à la condition de se varier avec elle. N'en déplaise aux antiquomanes, le renoncement aux styles morts, qui les effare à la façon d'un sacrilège, est une émancipation que la logique et la raison s'accordent à réclamer.



PENDANT, PAR RENE LALIQUE *Reproduction interdite.*

Jamais on ne perçut mieux la nécessité de cet affranchissement que durant la période lamentable et récente où le culte fanatique du passé avait tari l'inspiration, endormi l'initiative et voué notre activité à l'expédient de la copie et du pastiche. Évoquez en votre esprit la situation des industries d'art au moment de l'Exposition universelle de 1889, par exemple : sauf l'exceptionnelle rencontre d'un Émile Gallé ou d'un Jules Chéret, d'un Marrou ou d'un Brateau, d'un Chaplet, d'un Dammouse ou d'un Delaherche, l'inclination à rééditer ou à accommoder l'ancien s'érigeait en règle ; partout éclatait l'impuissance d'innover et de vibrer à l'unisson de l'âme moderne. Le spectacle offert était celui d'une société évoluant parmi les entours inappropriés, anachroniques des temps évanouis. Peu importait la marche de

l'Histoire, les variations survenues dans l'ordre des classes, dans les mœurs, les habitudes; les acteurs avaient pu changer, le décor et la mise en scène restaient tels qu'à l'époque du Grand Roi ou de la Régence, des habits à rubans et des perruques à marteau; de nos appartements on eût dit des pièces appelées chacune à faire revivre le souvenir des régimes échelonnés le long des siècles révolus. Quantité d'objets survivaient à l'usage qui en avait provoqué la création; pour d'autres, la forme et l'apparence demeuraient immuables, bien que résultant de causes depuis longtemps abolies. Chacun sait le prétexte que l'indulgence invoque à l'excuse de pareils errements : l'attachement à un passé glorieux, l'incertitude de trouver dans des modèles inédits le prestige d'autant d'élégance et de charme. J'imagine bien plutôt que la haine de l'originalité dérive du penchant à se complaire aux admirations moutonnières, qu'elle trahit notre paresse immanente et la crainte de l'effort qu'exige, pour être comprise, toute conception neuve de l'art et de la pensée. Ces obstacles ne sont-ils pas, d'ailleurs, ceux que rencontre l'initiative dans les divers champs de spéculation où elle se produit? Quelque étonnement vient seulement à voir tels apôtres de l'évolutionnisme dénier au décorateur le devoir de se libérer des entraves et d'accomplir son œuvre selon l'esprit du temps et les exigences du progrès social.



N'importe; en dépit des traverses, l'indépendance a recouvré ses droits, et les arts domestiques régénérés connaissent maintenant le lustre d'une véritable renaissance. Leur admission dans les Salons annuels, obtenue au prix de luttes si vives, après tant d'opiniâtres résistances, n'a pas été sans contribuer, de la façon la plus efficace, à ce relèvement; la mesure a paru si équitable que maint pays étranger s'est empressé de l'adopter à son tour; il lui est échu de donner au principe de l'unité de l'Art une sanction effective, depuis longtemps attendue et riche en conséquences de toutes sortes. En montrant côte à côte, chaque printemps, l'œuvre de l'artiste et l'œuvre de l'artisan, elle a aboli les distinctions caduques entre les arts « majeurs » et « mineurs », entre l'art «pur» et l'art « appliqué »; elle a entraîné le public à priser, à goûter les ouvrages, témoins de notre geste quotidien, à l'égard desquels les générations d'hier ne professaient qu'indifférence ou mépris. En même temps, le sentiment s'est éveillé des conditions favorables au progrès des industries somptuaires. On s'est souvenu de la parole de Michelet prophétisant l'alternative de sa destinée à notre génie national, qui doit « inventer ou périr ». L'artisan, jaloux de légitimer l'assimilation revendiquée pour lui, a convoité de s'élever au rang de créateur; l'artiste, de son côté, n'a plus estimé déchoir en parant de beauté l'objet d'usage. Aux yeux de l'avenir, les Salons de 1890 à 1900 porteront témoignage de ces initiatives et de ces progrès. Nombre d'obscurs poètes de la matière s'y sont révélés auxquels le droit de se nommer avait été jusqu'ici refusé; d'autre part on y put suivre comment il advint aux arts d'ornement de recruter le concours de Roty et de Carriès, de Jean Dampt et d'Alexandre Charpentier, de Henry Nocq et de Pierre Roche, de Félix Aubert et de René Binet, de Plumet et de Guimard, de Prouvé et de Lepère. Or, à y bien réfléchir, c'est précisément l'union de tous les talents en vue du renouvellement de l'expression



MODÈLE DE LA MAISON BOUCHERON

BOITE A POUDRE AVEC SON PLATEAU

Composition de M. Corroyer, de l'Institut. — Émaux en relief de M. Grandhomme



MODÈLE DE LA MAISON BOUCHERON

VASE EN CRISTAL DE ROCHE FUMÉ AVEC MONTURE EN ARGENT DORÉ

Composition de M. Lucien Hirtz



ÉMILE GALLÉ. — BÉGONIA DE LEMOINE, CRISTAL GRAVÉ A INTAILLES ET RELIEFS

Millet. De même les maîtres du décor moderne commandent d'autant plus l'admiration qu'ils prolongent parmi nous la survivance des dons d'élégance, de grâce et de verve, par où s'est toujours manifesté le particularisme de notre tempérament et de notre humeur. Et de fait, n'est-ce pas à un Émile Gallé et à un René Lalique, à un Jean Dampt et à un Félix Aubert que sont allées, en 1900, les meilleures acclamations ? Si l'étranger leur a fait fête, considérez comme certain qu'il a reconnu et aimé en eux, outre la personnalité de la maîtrise, le pouvoir d'incarner dans la matière les vertus signalétiques du génie français.

Leur sensibilité affinée qui respecte nos accoutumances morales ne manque point de faire état du rôle et de l'action attribués à la femme dans notre pays. N'est-ce pas à l'exercice de son ascendant que le goût national est, en grande partie, redevable de sa délicatesse? Pour l'avoir oublié, plus d'un s'est condamné à ne nous satisfaire qu'à demi — tels les architectes dans leurs essais de rénovation mobilière. J'accorde qu'il est déjà méritoire de s'être évadé des poncifs, d'avoir voulu atteindre au rationalisme; mais le succès de l'effort s'est trouvé limité par ceci que la logique de la structure ne s'est pas toujours accompagnée d'une présentation artiste, et le confort ne vaudra jamais chez nous que paré d'élégance et de séduction. Un mobilier, dont tout l'attrait réside dans la commodité ou la qualité de la ligne, s'admet pour une antichambre, un cabinet de travail, une salle à manger peut-être; sa nudité, son absence de décor décorative qui a valu à l'Angleterre, dans certains arts du moins, la prééminence que nous nous reprenons à lui disputer aujourd'hui.

De ce que l'expression décorative ait à se varier, il ne s'ensuit nullement, répétons-le, sans merci, qu'il faille accorder un égal crédit à toutes les productions qui n'évoquent le souvenir d'aucun style passé; mais on ne saurait contester à l'inventeur le droit de bénéficier de l'élargissement du champ ouvert à la connaissance humaine. Or, voici précisément que la Science recule chaque jour les limites de notre certitude, qu'elle révèle quelque domaine ignoré, qu'elle invite par la micrographie, par la découverte des mondes sous-marins à l'étude d'une flore, d'une faune si féeriques, que seule l'imagination d'un Odilon Redon ou d'un Gustave Flaubert avait pu en pressentir la miraculeuse, la fantastique beauté. Nul n'a le droit de tenir pour non avenues de si précieuses acquisitions — et il semble d'ailleurs que jamais les artisans ne se désintéressèrent des thèmes nouveaux offerts à leur inspiration. L'art du XVIIIe siècle n'a-t-il pas tiré de la conchyliologie un parti exemplaire ? En somme, l'intérêt des inventions décoratives varie selon que l'originalité s'atteste plus ou moins spontanée et vivace, n'est-ce pas dire plus ou moins conforme aux préférences foncières du goût ? A cet égard, la tradition peut offrir à nos jugements l'aide d'un contrôle précieux. Parmi les peintres et les sculpteurs, les chefs d'école sont d'ordinaire ceux dont le génie évolue dans le plus parfait accord avec l'esprit de la race. Ainsi, Auguste Rodin, Eugène Carrière, continuent, en l'amplifiant, en l'enrichissant de leur apport personnel, l'œuvre de Houdon et de Carpeaux, de Prud'hon et de



RENÉ LALIQUE. — GOBELET EN CRISTAL ET EN ARGENT ÉMAILLÉ

messied aux autres pièces où la grâce féminine exige pour triompher le luxe d'un cadre approprié. Qu'on ne persiste donc point à solliciter d'Outre-Manche d'autres conseils que des avertissements d'ordre général. Nous n'avons que faire d'un rigorisme plastique dont ne s'accommodent ni notre tempérament, ni l'économie toute différente de notre société ! La fusion universelle des styles, annoncée à grand bruit, ne saurait se produire que dans l'avenir lointain où se seront atténués, effacés les traces du legs ancestral et les caractères ethniques par quoi les nations se différencient entre elles.

A l'heure présente, les pays ne semblent se rapprocher que par une aspiration, souvent assez confuse, vers la beauté ; la conscience s'est éveillée du bienfait qu'on en peut attendre et de la faculté qui lui est dévolue de distraire la tristesse de la destinée humaine. Dans toute l'Europe une louable émulation invite à courir sus au vandalisme, à empêcher, au profit de tous, les outrages qui menacent les monuments du passé ou les aspects de la nature. On a compris que ce n'était point assez de soulager la détresse du corps, et qu'il convenait d'inviter l'âme populaire au partage des jouissances esthétiques. De là les conférences, les visites explicatives dans les ateliers, dans les collections publiques ou privées; de là aussi l'ambition d'égayer le foyer, de faire la vie des humbles moins rude en ne proposant rien à leur regard que l'art n'ait rehaussé de son prestige. Comment seconder la réalisation d'un aussi noble dessein? J'entends bien que l'objet d'exception, de vitrine, de musée gagnera toujours à être façonné, dans son entier, par la main de l'homme; mais lorsqu'il s'agit de créations appelées à être répandues à des exemplaires sans nombre, la machine seule a le pouvoir de se faire vulgarisatrice de beauté. Les affiches, les estampes, les médailles lui doivent leur extraordinaire diffusion. Viennent ses admirables ressources à être utilisées, comprises, elle pourra modifier l'aspect du logis ouvrier, pourvoir chaque ustensile de charme, de poésie familière, et pour l'humanité réconfortée, rassérénée par l'art, demain une ère meilleure pourra s'ouvrir.



H. CROS. — HISTOIRE DU FEU. — Bas-relief en pâte de verre

ROGER MARX.



RAPHAEL SANZIO. — LA MADONE DE SAINT-ANTOINE DE PADOUE (OU LA GRANDE MADONE COLONNA)

Tableau acquis par M. Pierpont Morgan pour deux millions cinq cent mille francs

LES ARTS

N° 2 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Mars 1902

LA CIMAISE

Sous cette rubrique, nous publierons dans chaque livraison des reproductions, d'un format tel qu'elles se rendent lisibles, d'objets d'art récemment entrés dans les Musées ou dans les grandes collections, ou méritant d'y prendre place ; parfois même d'œuvres modernes. D'ordinaire, une légende suffira, sinon une explication brève qu'on trouvera à la fin de la livraison.



JÉSUS ET SAINT JEAN. — *Bas-relief en marbre par Donatello*
FLORENCE (XVe SIÈCLE)
Collection de Madame la Marquise Arconati-Visconti

Voir page 38.

Cliché W. M. Spooner & Co. (Londres).

J. CONSTABLE. — SALISBURY CATHEDRAL

LES ORIGINES DE L'ART MODERNE

J. Constable



On sait que l'année 1824 est une date capitale dans l'histoire du paysage français. L'art anglais rendit alors à notre école, qui cherchait sa voie, le très grand service de l'éclairer sur elle-même, de l'aider à prendre une conscience plus nette de ses aspirations confuses et de ses désirs inquiets. Les œuvres exposées à notre Salon par Constable répondaient si bien à l'état des esprits, aux formes nouvelles de la sensibilité qu'elles éveillèrent un écho prolongé, et déterminèrent brusquement des tendances encore hésitantes. Ce fut comme un puissant accord qui fait vibrer des cordes tendues à l'unisson. Les contemporains nous ont dit l'extraordinaire effet d'une révélation attendue et désirée, et comment on se passa de main en main pour les admirer et les copier ces toiles qui montraient réalisé ce qu'on n'avait entrevu jusqu'alors qu'à travers un nuage. C'est un des plus frappants exemples de ces transmissions de vérités, de ces Pentecôtes d'art où la flamme du génie illumine les âmes, dessille les yeux et délie les langues. Un grand souffle de jeunesse ranima notre école vieillissante, et, passant sur des esprits que tenait courbés un joug de plomb, les rafraîchit, les releva, les lança sur une voie royale. Les chancelants s'affermirent et les timides parlèrent. Car ils étaient là plusieurs, de sentiment indécis et de bonne volonté ardente, dont les émotions cherchaient une issue, ne sachant comment s'exprimer. L'art français n'avait pas su dire encore, en un langage vibrant et coloré, ce que les lettres avaient magnifiquement chanté, la



J. CONSTABLE. — THE CORNFIELD

communion enthousiaste de l'homme avec la nature. Alors que Jean-Jacques, Chateaubriand, Senancour, Lamartine avaient renouvelé les formes de la sensibilité, amolli la sécheresse et détendu la raideur d'un style analytique et froidement intelligible, la peinture avait continué de se mouvoir en des régions abstraites ou s'était égarée en des milieux chimériques. Mais enfin, on allait revenir aux choses simples. Pour les esprits saturés d'abstraction ou fatigués d'agitations littéraires, la nature s'ouvrait comme un refuge hospitalier aux ardeurs, aux mélancolies, à tout le lyrisme qui flottait encore dans une atmosphère orageuse. Inépuisable source de sensations, elle offrait le modèle éternel de son unité infiniment variée, ses thèmes tour à tour graves ou tendres, délicats ou majestueux, qui correspondaient à tous les possibles de l'émotion humaine.

Et dès lors bien des fantômes s'évanouirent et bien des erreurs se dissipèrent. La poursuite anxieuse du sujet, l'abus du pittoresque factice, le vagabondage à travers les pays et les âges, n'avaient plus leur raison d'être. A mesure qu'une vérité plus émouvante et plus simple se faisait jour, la sentimentalité littéraire, l'anecdote historique et le bric-à-brac du moyen âge devaient tomber en discrédit. L'art avait retrouvé un terrain solide et surtout il avait une âme. C'était un sentiment religieux qui rassemblait tous ces jeunes maîtres dans un commun enthousiasme. Ils se reconnaissaient à je ne sais quel signe sacré. Ils savaient très bien aussi qui n'était pas des leurs, et les roueries d'un Decamps, et sa virtuosité laborieuse ne faisaient pas illusion aux vrais croyants. La sincérité de l'émotion, le mépris des petits moyens, l'observation des ensembles, tel était leur idéal. Ils avaient de quoi satisfaire les délicats et de quoi charmer les humbles. Par eux, l'art reprenait pied sur le sol des ancêtres, redevenait français en découvrant les campagnes françaises, et du même coup acquérait une signification générale et largement humaine.

Pourquoi donc la Hollande n'avait-elle pas suffi à nous donner l'impulsion décisive? Pourquoi la peinture anglaise put-elle seule opérer ce miracle? (car, sans elle, je ne dis pas que l'art français n'eût pas trouvé sa voie, mais à coup sûr il aurait tâtonné plus longtemps). C'est que la distance était trop grande d'un Français du XIX[e] siècle aux maîtres, petits ou grands, du XVII[e]. Il fallait un trait d'union, et ce trait d'union fut Constable que Bonnington et quelques autres nous avaient préparés à comprendre. De cette école exemplaire, il avait l'amour profond et sincère des formes vivantes, le parfait naturel et la loyauté, mais il y ajoutait une largeur de vision, une liberté, une fougue, et, pour tout dire en un mot, des ardeurs lyriques inconnues aux graves et sages maîtres d'Amsterdam et de Harlem. Ce peintre génial et charmant transmettait les meilleures leçons du passé, mais il ouvrait largement les voies à l'avenir. Combien son interprétation de la nature n'est-elle pas plus vibrante et plus nerveuse que celle des Hollandais (si l'on excepte Rembrandt). Sans doute, son lyrisme est parfaitement sain, robuste et pondéré; mais enfin, comparés à lui, Hobbéma et Ruysdaël sont des descriptifs attentifs et probes; lui, c'est un esprit ailé, c'est un poète de haut vol qui extrait hardiment de la réalité ce qui correspond à son émotion, qui prend ses libertés avec la nature, qui la rend avec une fraîcheur, une rapidité soudaine d'impression, avec des audaces d'équivalences et des raccourcis expressifs, dont peut-être se fussent scandalisés ses ancêtres continentaux. De vrai, Constable est un génie tout original; il est bien de la race qui a produit les plus grands lyriques du monde, ceux qui ont traduit avec la liberté la plus exaltée les mouvements de la vie intérieure et les phénomènes du monde visible. Il a pu demander à la Hollande un point d'appui et comme la justification de ses visées : tout ce qu'il a dit, il l'a bien dit de lui-même. Il s'est plongé avec délices dans l'intimité de son pays, de ses haies et de ses sentiers : il a respiré toutes les senteurs de ses bois et de ses grèves. D'East-Bergolt où il naît, à Hampstead où il s'installe, il parcourt avec un ravissement toujours nouveau les champs plantureux, les douces collines et les profonds ombrages; il aime d'un égal amour le moulin de la vallée et le cottage enfoui dans les verdures. Pleinement indépendant, il jouit aussi pleinement de tout : il fait passer dans son œuvre cette cordialité vive et tendre, ce sentiment de félicité, d'allégresse courageuse et de fierté qui semblent avoir été le fond de sa forte nature. D'ailleurs sa manière libre et synthétique le rattache moins encore à la Hollande qu'à cet art flamand d'où procède l'école anglaise. On le reconnaît à ces ruissellements transparents de lumière, aux empâtements comme aux fluidités, à cette manière de brasser la forme et la couleur, et de chercher plutôt les mouvements généraux des ciels, des terrains, des verdures, que leur réalité exacte et permanente. En face de l'art statique des Hollandais, le sien est comme une dynamique de la nature. Les paysages de Rubens, surtout ceux qu'il a évoqués d'une brosse si magnifiquement sommaire et véhémente dans les fonds de ses grandes toiles, voilà les vraies origines de Constable : c'est la même généralité, le même jet, la même puissance de synthèse.

Par là surtout sa parole fut une parole d'affranchissement. Comme on s'explique le cri de joie, le sentiment d'allégement qui accueillirent son œuvre en France. Maigreur, sécheresse, timidité glacée du métier, nullité du sentiment, absence d'unité organique, mesquinerie d'analyse, voilà ce qui régnait dans notre école de paysage. Par un vivant exemple, Constable nous montrait quel parti l'on pouvait tirer de la Hollande et de la Flandre, sans s'asservir à des formules, et comment un esprit moderne, vibrant de fraîche poésie et du plus libre sentiment, pouvait reprendre à nouveau, avec un accent plus exact, en des rythmes plus ardents et plus variés, l'éternel poème de la nature.

Constable ne nous cachait pas la Hollande, il la rapprochait de nous. Avec lui, d'ailleurs, ou sans lui, elle devait passer au premier plan de nos préoccupations artistiques; il y avait là comme une nécessité sociale. Comment et pourquoi le contact eut lieu vers cette époque, comment cette influence féconda notre école sans étouffer ses qualités propres et son caractère, comment, partant de formules hollandaises, l'école de 1830 fut à la fois très française et très expressément de son temps, c'est ce qu'il me reste à montrer.



Cliché Caswall Smith (Londres).

J. CONSTABLE. — SALISBURY MEADOWS

Une école qui répudiait l'académisme, ses sujets et sa manière, ses balancements convenus et ses froides allégories, qui voulait tirer de la réalité sentie un art humain et cordial, devait fatalement rencontrer sur sa route l'esprit de la Hollande. Là, le sens intime et la poésie du réel avaient eu leurs plus chaleureux interprètes : là, s'était produite la plus puissante expression du génie germanique que l'art eut connue depuis Dürer. Le naturalisme hollandais, rompant avec les figurations traditionnelles de la mythologie et des Livres saints, avait tout tiré de lui-même, de ses mœurs, des aspects quotidiens de sa vie et de sa nature. Ce petit peuple, prenant désormais son point d'appui en lui-même, et ne recevant le mot d'ordre de personne, fort de ses vertus civiques, de sa solidité morale et de sa gouailleuse bonne humeur, installait en face de la brillante rhétorique religieuse ou païenne de l'Italie et des Flandres, un art d'accent démocratique, de formes rudes, de langage franc et brave. Cet art, qui se retranchait la beauté formelle, mais qui faisait appel aux ressources d'un métier impeccable, avait pour principe un amour profond du réel. Il s'alimentait à deux sources retrouvées pures et jaillissantes sous l'amas des formules étrangères ; le sentiment germanique de la nature avec sa vigueur foisonnante, sa belle âpreté, sa recherche du détail expressif et sa passion de la vie universelle ; le sens de la valeur propre à la personne humaine, de l'intérêt qui s'attache aux formes les plus humbles de la vie, aux vulgarités même et aux laideurs. La nature aimée en ses aspects quotidiens, l'humanité comprise en ses plus familiers caractères, s'implantaient dans l'art avec une bonhomie charmante, et parfois avec une burlesque verve qui semblait narguer la morgue aristocratique et les préventions royales. Tout y trouvait sa place, depuis l'humour un peu âpre jusqu'à la poésie la plus noble ; depuis la saveur populaire des ripailles où Steen déployait sa verve fine et joyeuse, jusqu'au charme intime et lent des intérieurs silencieux, où la continuité nue de la vie et l'insensible écoulement des heures sont rendus perceptibles par l'égale et tranquille diffusion de la clarté : muette poésie d'une race au sang froid, aux sentiments profonds et durables, riche de pensée et de vie intérieure, et dont l'âme est semblable à ces canaux glissant entre leurs rives plates, sans accidents, sans surprises, et qui reflètent d'autant mieux la profondeur infinie du ciel et la beauté abstraite de la lumière. Même vertu de sincérité dans le paysage hollandais ; même compréhension intime et amoureuse d'un pays doublement conquis sur la nature et sur la cupidité des hommes ; même dédain de l'anecdote et des scènes de gala ; même prédilection pour les traits permanents, pour les forces élémentaires de la nature, pour le rayonnement puissant et doux qui descend du ciel et modèle la terre.

En tout cela s'exprimait une sorte de rudesse et de fierté républicaine, bien faite pour plaire à cette génération de 1830 qui voulait mettre dans la vie comme dans l'art plus d'humanité et de familiarité, une entente plus affectueuse et plus simple des choses et des êtres. Si l'on peut s'étonner d'une chose, c'est que ce courant ne se fût pas établi plus tôt. Car les raisons étaient lointaines et profondes qui devaient un moment rapprocher et presque fondre deux arts si différents pourtant d'essence et d'origine. Le XVIII[e] siècle n'avait-il pas vu déjà le rapprochement du génie germanique et du génie gréco-latin en la personne de Jean-Jacques Rousseau ? Le citoyen de Genève avait renouvelé la sensibilité française et remis du vert dans la littérature. Il s'était posé seul, au nom du sentiment propre, en face d'une société qui s'anémiait dans le plus élégant des artifices et mourait lentement d'avoir divorcé avec la nature. Quand les formes de la civilisation sont devenues assez factices pour créer une classe plus privilégiée encore par ses goûts et ses jouissances, que par ses dignités et sa fortune, et que séparent de l'humanité commune l'extrême délicatesse des manières et les subtilités aiguës de l'esprit, fatalement se produit une protestation, un rappel légitime aux conditions normales de la vie. Le Barbare s'irrite contre des raffinements qui le dépassent ; tout en les enviant, il veut prouver qu'il sait être heureux à sa mode, et convertir les autres à son frugal bonheur. Il oppose la nature à la société, le simple à l'artificiel, l'expansion naïve et cordiale à la morgue savante, et les droits du sentiment aux privilèges de l'esprit. Ennemi du monde et ami des hommes, il leur révèle des bonheurs qui ne coûtent rien et qui sont à tous. Ainsi Rousseau, demi-Germain, avait brisé, de sa réclamation chaleureuse, l'élégante sécheresse de son temps. Il nous avait appris à rêver devant la nature ; il avait inauguré ce dialogue passionné avec une complaisante interlocutrice qui laissait se dilater à la fois son orgueil et son cœur. De ses confessions enflammées et de ses rêveries d'un promeneur solitaire, date le renouveau du sentiment lyrique dont la portée fut incalculable. De là jaillit ce flot de poésie subjective qui teint l'impassible nature de nos tristesses et de nos ardeurs. Les thèmes qui furent repris ensuite par la grande phrase nombreuse et chantante de Chateaubriand, modulés par la lyre de Lamartine, orchestrés par Hugo, étendus dans la fluide prose de George Sand, ou sculptés dans le marbre dur par Leconte de Lisle, Rousseau les avait posés. Il avait chassé des forêts et des sources les nymphes et les naïades, pour les peupler de son âme éloquente et orageuse. De lui date ce lyrisme ardent et vague qui se passe de sujet particulier, et qui projette son émotion sur les formes de l'univers.

Sur un point la Hollande et la France de 1830 sentaient et pensaient en parfait accord. Pour nous comme pour eux il s'agissait de substituer à la beauté formelle, la chaleur et l'intensité du sentiment intime qui vivifie, ennoblit et passionne les plus humbles choses. L'analogie du sentiment devait produire un même principe de composition. La mythologie spirituelle, galante et musquée, l'aristocratie des formes choisies devaient céder le pas à l'acceptation cordiale de toute la nature. La société, issue de la Révolution, ne pouvait reconnaître ses tendances et ses désirs que dans un art populaire, plus simple, plus cordial et plus ému ; mais non dans les conventions érudites qui ne s'adressaient qu'aux lettrés.

(A suivre.)

MAURICE HAMEL.



Cliché Dixon (Londres).

J.-B. GREUZE. — LE MIROIR CASSÉ OU LE MALHEUR IMPRÉVU
(Salon de 1763). — Collection Wallace



MORS DE CHAPE
Flandre, xve siècle

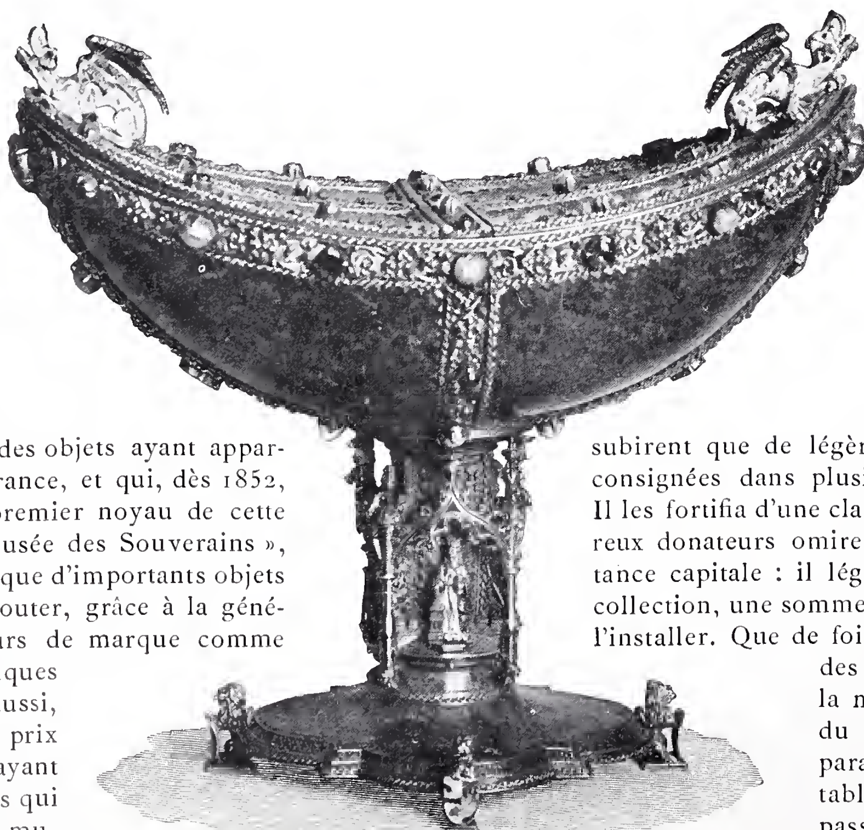
BAISER DE PAIX
Italie, fin du xve siècle

BAISER DE PAIX
Commencement du xvie siècle

LES ACCROISSEMENTS DES MUSÉES

Le Legs Adolphe de Rothschild au Louvre

Formée avec patience et esprit de suite, l'importante collection d'orfèvrerie et de bijouterie religieuses que M. le baron Adolphe de Rothschild a léguée au Musée du Louvre, vient singulièrement l'enrichir et combler quelques lacunes qu'on pouvait constater parmi les merveilles de la Galerie d'Apollon. En dehors des objets ayant appartenu aux souverains de France, et qui, dès 1852, formèrent au Louvre le premier noyau de cette collection dénommée « Musée des Souverains », ce n'est que très rarement que d'importants objets d'orfèvrerie vinrent s'y ajouter, grâce à la générosité de quelques amateurs de marque comme M. le baron Davillier. Quelques acquisitions furent faites aussi, mais elles furent rares, les prix de semblables objets d'art ayant grossi dans des proportions qui ne permettaient plus à des musées assez pauvrement dotés d'y prétendre. Le Musée du Louvre ne peut donc compter, à ce point de vue particulier, que sur la générosité de ceux qui s'intéressent à ses destinées.



NAVETTE A ENCENS EN LAPIS-LAZULI
Venise, xve siècle

M. le baron Adolphe de Rothschild fut de ceux-là, et ses intentions à ce sujet ne varièrent pas depuis vingt ans ; elles ne subirent que de légères modifications de formes consignées dans plusieurs testaments successifs. Il les fortifia d'une clause que beaucoup de généreux donateurs omirent, et qui est d'une importance capitale : il légua, en même temps que la collection, une somme d'argent considérable pour l'installer. Que de fois n'avons-nous pas entendu des amateurs raffinés gémir sur la médiocrité des installations du Louvre, quand ils les comparaient aux intimes et confortables écrins où ils conservaient passionnément leurs richesses !



BAS-RELIEF DE MARBRE BLANC, PAR AGOSTINO DI DUCCIO

Florence, xve siècle

Legs Adolphe de Rothschild au Musée du Louvre

Et peut-être même certains ont-ils, au dernier moment, reculé devant la décision qui leur laissait entrevoir leurs chers objets déracinés du cadre où ils s'étaient habitués à les voir. Ils ne pouvaient comprendre que le conservateur le mieux intentionné ne peut faire, dans un musée, ce qu'un particulier peut faire chez lui, sans obstacle et sans contrôle; que les crédits matériels sont insignifiants, que les locaux assignés ne sont pas extensibles, et que les travaux, qui ne sont pas de simple installation de vitrines, doivent y être exécutés par les services d'architecture. Mais il pourrait ne pas toujours en être ainsi, et c'est ce que, par la volonté de M. le baron Adolphe de Rothschild, le Musée du Louvre tend aujourd'hui à démontrer.

Le donateur avait très légitimement affirmé son désir que la collection fût exposée réunie; presque exclusivement composée de monuments d'orfèvrerie et de bijouterie, elle offrait, en effet, un caractère rare d'unité. Une salle du Musée lui fut affectée. Il fallait, en la décorant, lui conserver un certain caractère d'intimité et que le public rencontrât ici quelque chose d'unique dans le Louvre, un coin de riche et sobre distinction, qui fût comme une oasis au milieu des froideurs des installations administratives. Il fallait aussi que ce cadre fût très sobre, et même sévère, pour atténuer plutôt l'éclat parfois excessif des grandes pièces d'orfèvrerie d'églises du XV[e] siècle.

Un plafond à grands caissons dorés sur fond bleu, enlevé d'un palais de Venise, se trouva presque exactement de dimensions, et à peine dépaysé d'être transporté des rives du Grand Canal à celles de la Seine. Un parquet à trois bois, chêne, charme et acajou, répéta, par le jeu de ses lignes colorées, les dispositions polygonales du plafond. Les murs, tendus de damas rouge, reçurent une haute boiserie de noyer, à panneaux Renaissance, de profils vigoureusement accentués.

Dans le fond de la salle fut tendue une merveilleuse tapisserie du XV[e] siècle flamand, qu'un bienheureux hasard permit de trouver à Paris même au moment opportun. On sait combien les tapisseries du XV[e] siècle sont rares, et celle-ci venait remplir le but décoratif qui lui était assigné. C'était, en même temps, un des spécimens les plus beaux, les mieux conservés et les plus caractéristiques des tentures de cette époque. Elle représente *la Multiplication des Pains*, à laquelle préside le Christ au milieu d'une foule vraiment flamande par la laideur pleine de caractère de ses types. Quelques personnages sont vêtus de somptueuses étoffes, et nous retrouvons là les brocarts et les velours frappés de l'époque, que les amateurs aujourd'hui se disputent à prix d'or. Au delà de la table, autour de laquelle quelques convives turbulents sont moins préoccupés du miracle que les humbles qui entourent le Christ, s'étend la ligne accidentée de collines que l'on voit toujours à l'horizon des peintures des primitifs flamands. Il est impossible de trouver dans une tapisserie plus d'harmonie et un plus heureux accord de tons : les trois dominants, le rouge, le bleu et le vert, y sont employés, avec le sens le plus rare de l'effet décoratif, sans timidité, car la couleur primitive devait en être très vive; chaque ton étant tombé à peu près également, l'harmonie générale n'en fut pas compromise.

Deux sculptures se sont trouvées ajoutées exceptionnellement à la collection.

L'une est un bas-relief de marbre blanc d'école italienne florentine, une madone tenant l'Enfant Jésus debout devant elle, d'exécution délicate et précise à la fois, où s'affirme le merveilleux génie florentin fait de charme, de franchise et de lucidité. Le marbre, que le temps a comme pénétré de lumière, rayonne d'un doux éclat ambré, chaud et velouté, et du fond se détachent plus légers, en plus faible saillie, à un plan plus lointain, des anges qui volent et dont le sourire vague, un peu énigmatique, semble chuchoter les louanges transmises à l'Enfant divin. Ils sont drapés d'étoffes souples et légères qui flottent autour de leurs corps et s'y collent en petits plis pressés; et ceci est d'un caractère bien particulier. N'est-ce point là une des formules de cet Agostino di Duccio, ce suave artiste qui sculpta la façade de San Bernardino de Pérouse, et que l'architecte Alberti appela, vers 1450, à Rimini, pour lui confier la sculpture décorative dans le sanctuaire que Sigismond Malatesta lui avait commandé d'élever à sa gloire? Tous ces détails se retrouvent dans les figures des chapelles latérales du Temple de Rimini, si curieuses d'expression sentimentale, si passionnées, et qui furent d'ardentes sources d'inspiration pour les préraphaélites et en particulier pour Burne-Jones. Ce bas-relief est infiniment précieux pour le Musée du Louvre, qui ne possédait aucune œuvre de ce maître, et celle-ci est parfaite et bien typique. Courajod en avait découvert une autre, il y a dix ans, dans la petite église d'Auvillers, dans l'Oise, et il l'avait publiée dans une étude de *la Gazette des Beaux-Arts*, en 1892. M. Aynard, vice-président de la Chambre des députés, et amateur d'art si raffiné, m'affirmait, il y a peu de temps, posséder dans sa collection une sculpture d'Agostino di Duccio bien authentique. En dehors de ces trois œuvres, je ne pense pas qu'il s'en trouve d'autres en France.

L'autre monument de sculpture est d'origine française, champenoise; c'est une statue de pierre de sainte Marthe, tenant d'une main la palme, et de l'autre un livre ouvert. C'est une œuvre très fine et très franche, et importante, de cette école qui fut si florissante et féconde au XVI[e] siècle.

Une autre sculpture, de bien plus petite dimension, représente fort bien l'École allemande du XVI[e] siècle et l'habileté avec laquelle elle sut alors sculpter dans le buis des figures très précises et parfois un peu sèches; sainte Catherine est ici représentée debout, tenant la roue de son supplice, et le pied sur le tyran écrasé devant elle.

La collection d'orfèvrerie et de bijouterie religieuses est la partie vraiment importante du legs de M. le baron Adolphe de Rothschild. Il ne s'y trouve qu'un objet du XIII[e] siècle, mais d'une importance capitale. Les objets du XV[e] et du XVI[e] siècle y sont plus nombreux et permettent d'étudier l'art des orfèvres dans les Flandres, en Allemagne, en Italie et en Espagne, par une série de reliquaires, de monstrances, de custodes et de baisers de paix tout à fait remarquables.

Le grand reliquaire polyptyque de la Vraie Croix, en argent doré, repoussé et gravé, doit être étudié non pas seulement comme objet d'orfèvrerie, mais aussi comme monument de sculpture de métal. Le panneau central, en forme d'édicule gothique, abrite deux anges portant la croix qui contenait la relique; ils sont en ronde bosse et ont la noble allure des belles figures de cathédrales. Il faut aussi regarder de très près les petites figures d'argent doré, en ronde bosse également, qui décorent, debout sous des dais, l'inté-

rieur des deux volets. Elles sont d'une noblesse, d'un caractère élégant et pur, et ne le cèdent en rien aux figures de plus grande dimension qui demeurent les plus authentiques chefs-d'œuvre de notre statuaire du moyen âge.

Ce monument fut exécuté pour l'abbaye de Floreffe, en Flandre, sur l'ordre de l'abbé Pierre de la Chapelle en 1254. Il avait figuré à une exposition d'art ancien organisée à Bruxelles en 1880.

Une belle statuette de Vierge en argent doré, tenant l'Enfant Jésus sur son bras, gagnerait à être un peu moins scintillante des perles et pierres précieuses qui ornent et bordent son manteau et sa couronne; ce manteau est bien traité; ses plis, nombreux et cassés, ont de la hardiesse et de l'ampleur; on retrouve en cette figure tout le style et le caractère de beaucoup de vierges sculptées dans la pierre ou le bois et qu'on attribue aux écoles du Nord. Leur origine doit demeurer un peu flottante; et si le mouvement et la nuance même de l'expression rappellent ici un peu les vierges bourguignonnes, il est plus prudent de reculer jusqu'aux frontières du Rhin l'origine possible de ce beau monument. Il avait été exposé, il y a une quinzaine d'années, à l'exposition rétrospective des chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie à Buda-Pesth, et appartenait au comte François Zichy.

La collection présente une remarquable série de reliquaires, de monstrances, d'ostensoirs, de ciboires et de baisers de paix, qui permettent d'étudier complètement les formes et la technique en usage dans les ateliers d'orfèvres du xve siècle. On peut se rendre compte combien il est souvent difficile d'attribuer avec précision ces objets à des ateliers flamands ou allemands plutôt qu'à des ateliers français. Presque tous les monuments présentent des formes d'architecture, montrant en quelle étroite dépendance l'architecture tint alors à cette époque l'art de l'orfèvre; et l'extraordinaire richesse des motifs, l'abondance des détails qui compromirent, au xve siècle, l'art gothique, furent pour l'orfèvre une source inépuisable et autant de prétextes à travaux de ciselure où son art s'attarda en vains efforts. Il perdit alors ce souci de la belle et simple construction à laquelle l'émaillerie avait apporté aux siècles précédents sa somptueuse parure.

Des Flandres, et plus particulièrement de Gand, semble être un joli reliquaire en argent doré, de forme rectangulaire, flanqué de deux pinacles; la boîte à reliques est formée d'une rosace découpée à jour sur un fond d'émail bleu, et porte, au centre sur chaque face, un médaillon en émail translucide. Un autre reliquaire en argent doré est de forme ronde, et porte, au centre, une grande médaille d'argent gravée d'un baptême du Christ, il est porté sur une tige hexagonale reposant sur un pied à six lobes. Très simple et charmant est un petit reliquaire en forme de cha-



CROIX RELIQUAIRE EN OR CISELÉ
France. — Commencement du xve siècle
Don de Madame la Baronne Adolphe de Rothschild



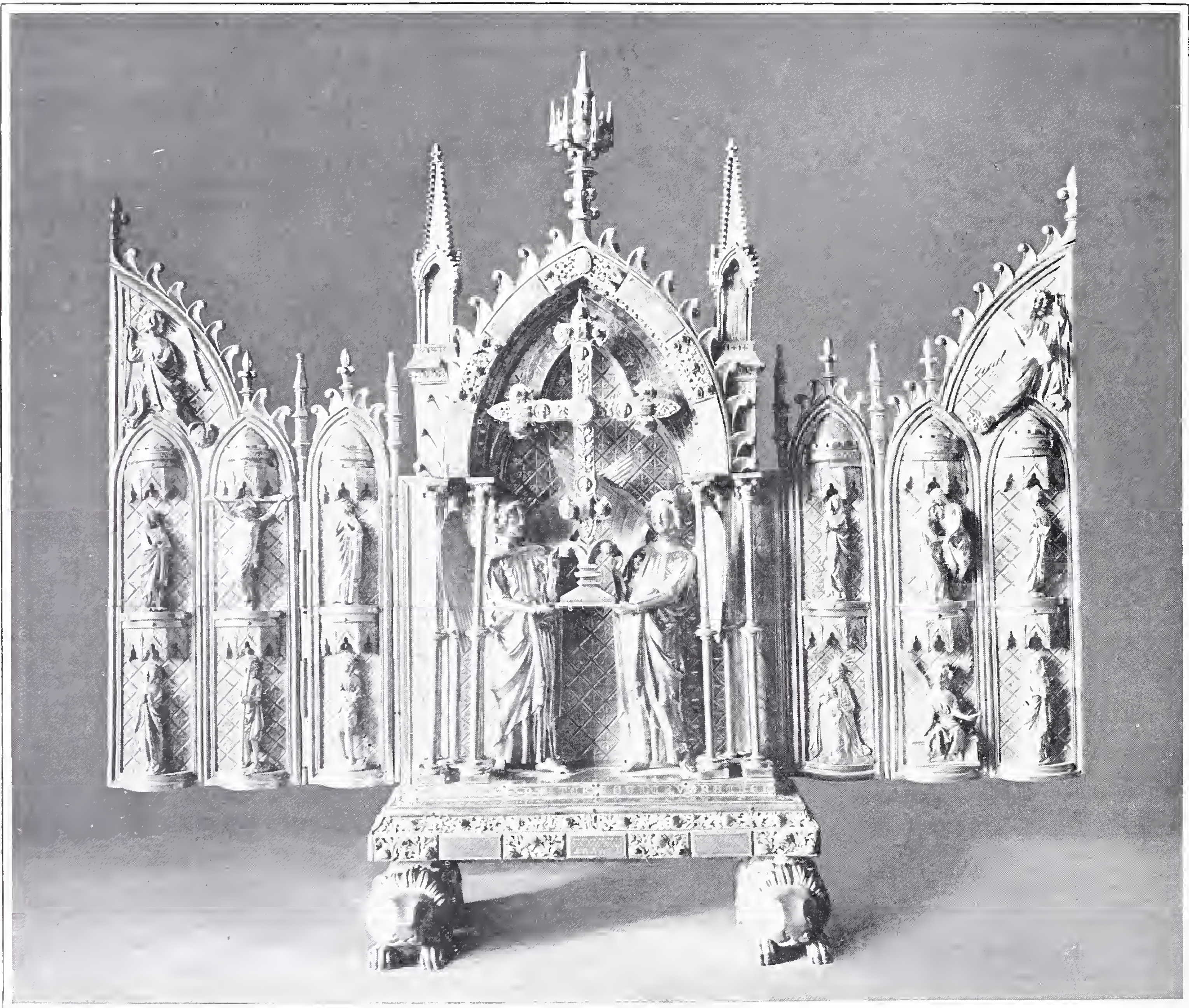
CUSTODIA
Espagne. — xve siècle
Legs Adolphe de Rothschild au Musée du Louvre



CROIX RELIQUAIRE EN OR CISELÉ
France. — Commencement du xve siècle
Don de Madame la Baronne Adolphe de Rothschild

pelle, contre laquelle s'adosse une statuette en bronze doré. Plus compliqués et exagérés sont deux ostensoirs; l'un hexagonal, flanqué de tourelles et clochetons avec figurines, l'autre portant un cylindre horizontal de cristal de roche et deux statuettes de sainte Ursule et de saint Bruno aux extrémités.

Ce genre d'orfèvrerie est plus acceptable dans les objets de petites dimensions, parce que la préciosité du travail et la richesse de la matière y apparaissent avec tout leur prestige, quand on tient le petit objet à la main. C'est le cas pour une petite croix en or ciselé d'origine française que Madame la baronne Adolphe de Rothschild a voulu personnellement offrir au Musée du Louvre, en souvenir de son mari. C'est un objet d'un travail fou et d'un prix inestimable. Le fût qui porte la croix est creusé de niches abritant la Vierge et des saints. Deux tiges s'en détachent, comme deux rameaux élancés d'un même tronc, portant à leurs extrémités deux minuscules statuettes de la Vierge et de saint Jean. Sur la base, dans



TRIPTYQUE. — RELIQUAIRE DE LA VRAIE CROIX PROVENANT DE L'ABBAYE DE FLOREFFE
Flandre. — 1254
Legs Adolphe de Rothschild au Musée du Louvre

quatre compartiments évidés par la ciselure, sont représentés l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des Mages et le Couronnement de la Vierge.

* * *

Des Flandres à l'Espagne la transition est toute naturelle : on sait que, historiquement, au xve siècle l'Espagne, entra en étroits rapports avec la Flandre, et que les échanges économiques, aussi bien qu'artistiques, y furent très actifs. L'art espagnol à cette époque devint flamingant ou, plus justement, septentrional, car la France, et particulièrement la Bourgogne, à la suite du mariage de Philippe le Bon avec Isabelle de Portugal, en 1430, allaient y avoir une part importante.

Certaine Custodia, en argent doré, de la collection qui nous occupe, et qui, d'ailleurs, pourrait bien être du xive siècle, offre ainsi un aspect tout flamand. Le corps en est formé d'un édicule octogonal dont les fenestrages ogivaux sont décorés d'émaux translucides, et qui est porté sur une tige à pans coupés qui le relie à la base. De cette tige se détachent, à droite et à gauche, des branches recourbées dont les extrémités portent deux statuettes d'anges, les ailes éployées, qui sont du plus bel effet décoratif. Nous venons d'avoir l'occasion d'étudier, un peu plus haut, un petit monument franco-flamand, la Croix reliquaire, qui offrait le même détail d'ornements, deux petites statuettes portées au bout de deux branches projetées de la tige centrale. C'est donc bien à la Flandre que l'Espagne emprunta cette formule, dont elle sut, d'ailleurs, tirer le meilleur parti artistique.



APOTRE
Statuette de bronze doré
École de Michel-Ange

Un autre objet nous donne de l'art espagnol une idée différente. C'est une crosse pastorale, qui est d'époque très postérieure, du xvie siècle seulement, en cristal de roche et monture d'orfèvrerie très précieusement ciselée. D'aspect très riche, très somptueux, elle parle éloquemment des pompes sacerdotales que les grandes fêtes religieuses déployaient à travers les villes de l'Espagne, et l'on s'imagine l'effet que pouvait produire un pareil objet quand l'archevêque apparaissait aux portes de la cathédrale de Séville, en plein soleil, levant vers la foule l'objet resplendissant.

* * *

Si c'est surtout vers la Flandre que se tourna l'Espagne dans toutes les manifestations de ses arts au xve et au xvie siècle, pour la sculpture, le bois et la tapisserie, ce fut vers l'Allemagne que se tourna l'Italie, en particulier dans ses travaux d'orfèvrerie. Qu'on examine ce reliquaire de la Flagellation, en forme de coupe, flanqué de deux petits personnages debout sur deux plates-formes, les deux bourreaux. Le caractère des figures franchement réaliste le fait apparenté à tant de pièces allemandes qui, par la violence d'expressions et d'attitudes des personnages représentés, marquent ce goût de réalisme brutal que l'Allemagne connut.



APOTRE
Statuette de bronze doré
École de Michel-Ange

D'un goût très raffiné et très délicat sont deux autres objets italiens, un goupillon dont le manche porte alternés un nœud prismatique en cristal de roche, des bandes de rinceaux ciselés très finement, et un anneau décoré de petits médaillons en émail translucide, des figures de femmes d'une distinction et d'un charme tout milanais —



SAINTE CATHERINE
Statuette en buis. — Allemagne, xvie siècle
Legs Adolphe de Rothschild au Musée du Louvre



SAINTE MARTHE
Statue en pierre
France. — École champenoise, XVIe siècle

et une admirable navette à encens en lapis-lazuli, ornée d'un galon d'orfèvrerie en or ciselé rehaussé de pierres précieuses, portée sur une tige composée de motifs d'architecture. C'est un objet inestimable par la beauté de sa matière et la richesse sobre de sa décoration, et qui reflète bien le goût fastueux et distingué de Venise toute pénétrée des influences de l'Orient.

Deux statuettes en argent doré de saint Pierre et de saint Jacques d'une noblesse un peu figée, mais ne manquant pas d'une certaine allure, représentent bien ce que devinrent dans les ateliers d'orfèvres les inspirations venues de l'atelier de Michel-Ange.

Dans cette revue rapide, je ne puis m'arrêter à ces petits triptyques portatifs, à ces baisers de paix en bronze, si souvent reflets de la grande sculpture d'alors, à ces ornements de chapes, et à cette série si nombreuse de verres « églomisés » dont le chef-d'œuvre est la paix de la chapelle de l'Ordre du Saint-Esprit dans la Galerie d'Apollon au Louvre. La collection Rothschild ne contenait pas moins d'une douzaine de ces peintures sous verre, qui furent exécutées en Italie, et peut-être à Venise, au XVIe siècle.

Une collection infiniment précieuse pour le Musée du Louvre est celle des Bijoux de la Renaissance. On sait de quel intérêt était celle que lui avait léguée cet amateur de goût si raffiné qu'était le baron Charles Davillier. La vitrine qui les renferme, ainsi que certains bijoux historiques provenant des trésors des souverains de France, est une des richesses de la Galerie d'Apollon. Les bijoux légués par le baron Adolphe de Rothschild viennent très utilement les compléter, et c'est une aubaine rare, car ce genre d'objets que tant de vicissitudes ont fait disparaître au cours des siècles, sera bientôt introuvable, la plupart étant actuellement classés dans les grandes collections publiques. Ce furent surtout l'Allemagne, l'Italie et l'Espagne qui eurent ce goût au XVIe siècle. Une très belle pendeloque représente l'Annonciation, bien typique par le travail de l'or ciselé, enrichie de sujets émaillés, et décorée à l'envers d'émaux translucides, que l'on fabriquait dans les ateliers de bijouterie d'Augsbourg. Une autre pendeloque, faite d'une perle baroque, représente un agneau pascal couché sur un petit livre d'or fermé; une troisième représente Jésus enfant en or émaillé. Un superbe collier de douze chatons représente les scènes de la Passion.

Telle est cette collection admirable qui fait le plus grand honneur au donateur généreux dont le nom sera désormais inscrit en lettres d'or sur la plaque commémorative des grands bienfaiteurs du Musée du Louvre. De plus en plus fréquemment nous verrons ainsi immobiliser pour le plus grand bien de la collectivité, de grands ensembles d'œuvres d'art qui viendront trouver l'asile définitif des musées d'États. Les États-Unis nous stupéfient par l'énormité des donations de ce genre; nous avons heureusement une avance que les libéralités d'un Adolphe de Rothschild nous permettront de conserver longtemps encore.

GASTON MIGEON.

Cliché Braun, Clément & Cie.

J.-A. WATTEAU. — LES FIANÇAILLES AU VILLAGE

La Collection de M. Alfred de Rothschild[1]



A propos des étonnantes merveilles qu'on rencontre en cette galerie de M. Alfred de Rothschild, nous avions, dans le premier fascicule de cette Revue, commencé à esquisser du bout de la plume, quelques-unes des anecdotes qu'on met volontiers au compte de Gainsborough. On pourrait en faire des livres, plus authentiques que certains qu'on voit paraître. Le maître était fort original, et on a de lui quelques lettres qui dénotent son caractère. Celle qu'il adressa à l'acteur Henderson est typique ; il recommandait à cet artiste d'imiter Garrick, qu'il admirait beaucoup, et il s'exprimait en ces termes :

« Regardez-le, Henderson, avec vos yeux d'imitateur, car, quand il sera parti, vous n'aurez, pour vous instruire, que le livre de la pauvre vieille nature. Vous serez réduit à tâtonner seul, en vous grattant la tête dans l'obscurité ou à la lueur d'une chandelle d'un liard. Profitez du moment, mon gaillard ! Et, vous m'entendez, ne vous gavez pas comme vous faites. Vous engraisserez trop quand vous ne jouerez pas, et la maladie vous secouera pour vous faire maigrir de nouveau. »

Le style peint l'homme. Gainsborough parlait franc à tous et de tous, à Sir Joshua Reynolds comme aux autres, et, pendant quatre ans, à la suite d'un malentendu avec son rival, il refusa d'exposer à l'Académie royale. La froideur entre les deux artistes dura, d'ailleurs, jusqu'à la mort de Gainsborough. Au dernier moment, il y eut réconciliation. Reynolds alla voir Gainsborough qui, sur son lit de mort,

(1) V. fascicule I (fév. 1902), p. 4.

lui dit : « Nous irons tous au ciel, et Van Dyck sera des nôtres. »

Reynolds sortit de cette dernière entrevue très ému, et il sut rendre hommage au mérite de son rival. N'est-ce pas lui qui a dit de Gainsborough que, comme portraitiste, il était naturel, qu'il avait de la vigueur, de la grâce et de l'élégance, et qu'il excellait à représenter ses modèles dans leurs moments de calme et de tranquillité ?

Toutes ces qualités de Gainsborough se retrouvent dans les quatre portraits que possède M. Alfred de Rothschild, lesquels sont, d'ailleurs, quatre des meilleures toiles du maître.

Voici d'abord le portrait de Mrs. Villebois : debout dans un parc aux grands arbres qui plafonnent et font décor autour d'elle, elle est accoudée contre un piédestal portant un haut vase aux formes antiques où se devinent de vagues bas-reliefs. L'énigmatique et léger sourire qui, de sa bouche à ses yeux bruns éclaire son visage, donne un charme étrange à ce visage cerné par la haute coiffure dont les boucles retombent en engageantes sur le cou.

... Un col blanc, délicat
Qui de la neige effacerait
[l'éclat.

Et le blanc clair de la guimpe chantant au corsage, le blanc laiteux des perles, le blanc vibrant des soies de la robe, le blanc atténué de la pierre grisâtre, le blanc des manches légères, le blanc des mains fluettes et longues, impriment comme une sensation exquise de chasteté, de reposante confiance, à l'être si désirable, dont les petits pieds, en un exquis mouvement, se croisent et s'appuient l'un sur l'autre.

Et Mrs. Mears, sur le fond plus clair d'un parc aux eaux joyeuses, avec le délicieux fouettage des blancs de gaze et de satin de sa toilette, cette coiffure qui, moins haute, a tout de même l'agréable accompagnement des cheveux qui se détachent et volent, et cet épagneul qui la suit, aux blancs tachés de feu qui porte là comme une note d'intimité et de tendresse ; est-ce à elle qu'il faut donner le prix ou bien à Mrs. Beaufoy, si spirituelle, si agréablement belle sous le dôme élevé de ses cheveux crespelés, s'avançant d'un pas léger, relevant sur son bras, d'un geste qui est en même temps comme une déclaration, la longue traîne de sa robe? C'est au cœur que va cette main, sous prétexte de donner un tour de coquetterie aux tulles qui s'envolent... Et peut-être est-ce cette délicieuse inconnue qu'on voudrait préférer. Mais quoi ! En revenant de l'une à l'autre, on ne sait à qui s'arrêter.

C'est ici, sans nul doute, entre les femmes de Gainsborough, celles qui le mieux fournissent l'impression d'une société, — celle-là qui, à la fin du XVIIIe siècle, s'épanouit dans la richesse acquise, l'orgueil de la vertu familiale et comme la reposante certitude d'un bonheur tranquille.

A part il faut placer le portrait de Mrs. Lowndes Stones, presque un portrait de Cour, avec les plumes rehaussant encore la haute coiffure qu'on dirait en France à la mode de Marie-Antoinette, avec la robe plus luxueuse encore, s'ouvrant comme sur un manteau de présentation aux riches garnitures, avec les joyaux plus somptueux sur la poitrine, un air plus aristocratique dans la maigreur de la tête longue, une finesse plus aiguë dans le sourire, et comme une teinte de mélancolie répandue sur la physionomie entière. Ici plus de parc, mais un somptueux intérieur qu'on devine et quelque chose d'un palais ; une impression éclatante, mais moins personnelle peut-on dire, moins anglaise et surtout moins Gainsborough. Il semble



Cliché Braun, Clément & Cie.

G. ROMNEY. — PORTRAIT DE LADY PAULETT



Cliché Braun Clément & Cie.

TH. GAINSBOROUGH. — PORTRAIT DE MRS. LOWNDES STONE

qu'il y ait en France, de cette date, des portraits qu'on y pourrait comparer, mais nul aux trois autres.

Lord Thurlow écrivait un jour : « Toute la ville est partagée en deux camps, celui de Reynolds et celui de Romney. Moi, je suis du camp de Romney. »

C'est que, en effet, au moment même où Reynolds et Gainsborough étaient en pleine renommée, un autre peintre obtenait, à Londres, de grands succès. C'était George Romney, le peintre de la femme, — on pourrait presque dire le peintre d'une femme, bien qu'il ait aussi abordé la peinture historique, dans laquelle, d'ailleurs, il ne brille pas d'un aussi vif éclat.

Romney a illustré son célèbre modèle, la fameuse Emma Harte, plus tard Lady Hamilton, que ses relations avec Lord Nelson ont transformée en personnage historique. Romney, tout Anglais qu'il était, est moins essentiellement britannique que Reynolds et Gainsborough ; on peut même trouver un air de parenté entre son art et celui de Greuze, dont, dans ses meilleures œuvres, il rappelle le coloris et le dessin.

Il s'éloigne de Reynolds et de Gainsborough par l'intensité de vie qu'il donne à ses portraits; il a moins que ses rivaux le souci de la distinction aristocratique, de la chasteté. Il est plus sanguin, plus voluptueux ; ses femmes excitent le désir en même temps que l'admiration; mais quelle grâce attirante, quelle séduction il sait leur donner ! Voyez ces regards pleins de promesses, ces lèvres amoureuses, ces attitudes provocantes ! Quel sang chaud circule sous l'épiderme aux tons dorés, quelle harmonie dans les lignes du cou et de la gorge où palpite la vie !

Peut-on rêver rien de plus gracieux, de plus attrayant que ce joli portrait de Madame Tickell dans sa simple robe blanche, coiffée de ce chapeau de paille ombragé de plumes blanches et noires, crânement posé sur cette adorable tête ? Si toutes les femmes de Gainsborough sont un peu mélancoliques, toutes celles qu'a peintes Romney sont délicieuses, espiègles et souriantes, débordantes de la joie de vivre.

Et cette Emma Harte, qu'il a prise si souvent pour modèle, qu'il a peinte en Vénus, en Ariane, en déesse, en bacchante, qu'elle est belle dans ce portrait de Seamore Place ! Elle l'est, et davantage encore, dans son portrait intitulé : « *Portrait de Lady Hamilton* », qui est à Halton.

L'amie de Nelson est représentée assise, coiffée d'un chapeau noir coquettement incliné sur le côté, le visage tourné vers la gauche. Elle porte une robe rouge et une mantille. L'expression est d'un charme indéfinissable ; le regard est à la fois doux et provocant, et, de cette peinture d'une si belle allure, il se dégage une impression troublante, l'œil semble suivre le spectateur séduit par tant de beauté, de grâce enchanteresse.

Le portrait de Lady Paulett n'est en aucune façon inférieur aux trois autres dont il vient d'être question. Il est d'un dessin et d'un coloris délicieux, et l'on peut dire que si, dans d'autres collections anglaises, publiques et particulières, on peut rencontrer des tableaux de Romney d'un mérite égal à ceux que possède M. Alfred de Rothschild, dans aucune on n'en voit qui leur soient supérieurs.

Nous avons dit que M. Alfred de Rothschild a une prédilection marquée pour le XVIIIe siècle et notamment pour l'école française et l'école anglaise, mais qu'il n'est pas, pour cela, exclusif. Il possède, en effet, des tableaux d'autres époques et d'autres écoles.

Parmi les œuvres hollandaises et flamandes de sa collection, il en est trois surtout d'un mérite exceptionnel. Il serait difficile de trouver un Gérard Terburg plus habilement compris, plus correctement dessiné et d'un coloris plus harmonieux



Cliché Braun, Clément & Cie. J. REYNOLDS. — PORTRAIT DE MISS ANGELO



Cliché Braun, Clément & Cie.

F. BOUCHER. — CUPIDON DÉSARMÉ PAR VÉNUS

que *les Amateurs de Musique*. Dans une salle d'une maison hollandaise, trois personnages sont réunis. A gauche, un cavalier, tenant un cahier de musique à la main, regarde une jeune femme. assise en face de lui, qui, la main droite sur un feuillet, s'apprête à le tourner, tandis que, de la main gauche, elle tient une guitare. Un homme, debout derrière le cavalier, regarde.

Le cavalier contemple la jeune femme d'un air tendre, et celle-ci, les yeux modestement baissés, a une jolie expression de douceur. Ce qui est admirable dans cette toile, c'est d'abord la composition, puis la grâce et le naturel des attitudes, le soin avec lequel tous les détails sont mis en valeur et le fini de l'exécution. Il n'y a rien de banal dans cette scène, si simple cependant, et qu'un artiste moins doué aurait faite monotone. Terburg, par la façon dont il a groupé ses personnages, par le jeu des ombres et des lumières, par des touches vigoureuses, a baigné cette scène d'une lumière fine et douce, et l'a placée dans une atmosphère vibrante. C'est une merveille.

Que dirai-je de la *Réconciliation avec les Sabines*, de



Cliché Braun, Clément & Cie.

P.-P. RUBENS. — RÉCONCILIATION AVEC LES SABINES

Rubens? Que dirai-je du mouvement, de l'ampleur de ces groupes, sinon que, devant une œuvre de ce genre, il n'y a qu'à admirer? A gauche, les Sabines s'avancent vers les Romains, les unes leur tendent leurs enfants, les autres s'agenouillent ou se cramponnent aux boucliers des Romains qui, à droite, viennent à leur rencontre. Il y a, dans cette œuvre, une puissance, une verve sans pareilles; le coloris est éclatant, les chairs, nacrées ou bronzées, ont un relief et un modelé superbes, les groupes sont disposés de façon à s'équilibrer et à faire valoir l'un et l'autre; la touche est magistrale, les armes, les casques éclatent dans un concert de couleurs d'une richesse incomparable et d'une énergie superbe. Tout cela est peint largement, avec une sûreté de main et une science que nul n'a jamais égalées.

Ce tableau, si admirable, n'est cependant, de même que celui qui lui fait pendant *(l'Enlèvement des Sabines)*, qu'une étude pour le tableau de l'Escurial. Mais ce sont des études très poussées, très soignées, très finies, et Reynolds, qui les connaissait, a dit que peu d'œuvres de Rubens donnent une plus haute idée du génie du maître flamand que ces deux tableaux.

Jamais le mot si connu de Louis XIV ne paraît plus absurde que lorsqu'on se trouve devant *le Mariage de Teniers*, peint par lui-même, qui est la gloire d'un des salons de Seamore Place, car il n'y a pas, dans toute l'Angleterre, un tableau de ce maître aussi parfait que celui-là.

Au premier plan, à droite, s'avancent les deux époux. L'artiste en manteau rouge, la mariée en robe rose, sont suivis d'un groupe d'enfants. Le marié, le visage tourné vers le spectateur, a le regard animé et une expression de



Cliché Braun, Clément & Cie.

G. ROMNEY. — PORTRAIT DE LADY HAMILTON

bonheur; la femme, comme il convient, a l'air plus hésitant, on lit dans ses traits un sentiment d'indéfinissable doute. Que lui réserve l'avenir? A gauche, faisant face aux époux, un musicien joue de la guitare, et, dans le fond du tableau, dont l'horizon est fermé par un château devant lequel est une fontaine, des groupes de parents et d'amis.

Cette rapide description ne saurait donner une idée de cette admirable peinture, de l'esprit qui y règne, de la finesse du coloris et de l'harmonie des tons. C'est une leçon d'histoire qu'un tel tableau, qui nous transporte en plein XVIIe siècle et nous fait vivre de la vie des Flamands de cette époque. C'est plus encore. C'est un document, mais un document artistique de la plus haute valeur, un régal pour les amateurs de cette école flamande si riche, si féconde, si sincère, si naturelle, si vivace et si vigoureuse. *Le Mariage de Teniers* est une œuvre hors de pair et un des chefs-d'œuvre du maître flamand, et c'est une des perles de la collection de M. Alfred de Rothschild.

La place manque pour parler de tant d'autres merveilles réunies à Seamore Place et à Halton, de ces Greuze, de ces



Cliché Braun, Clément & Cie.

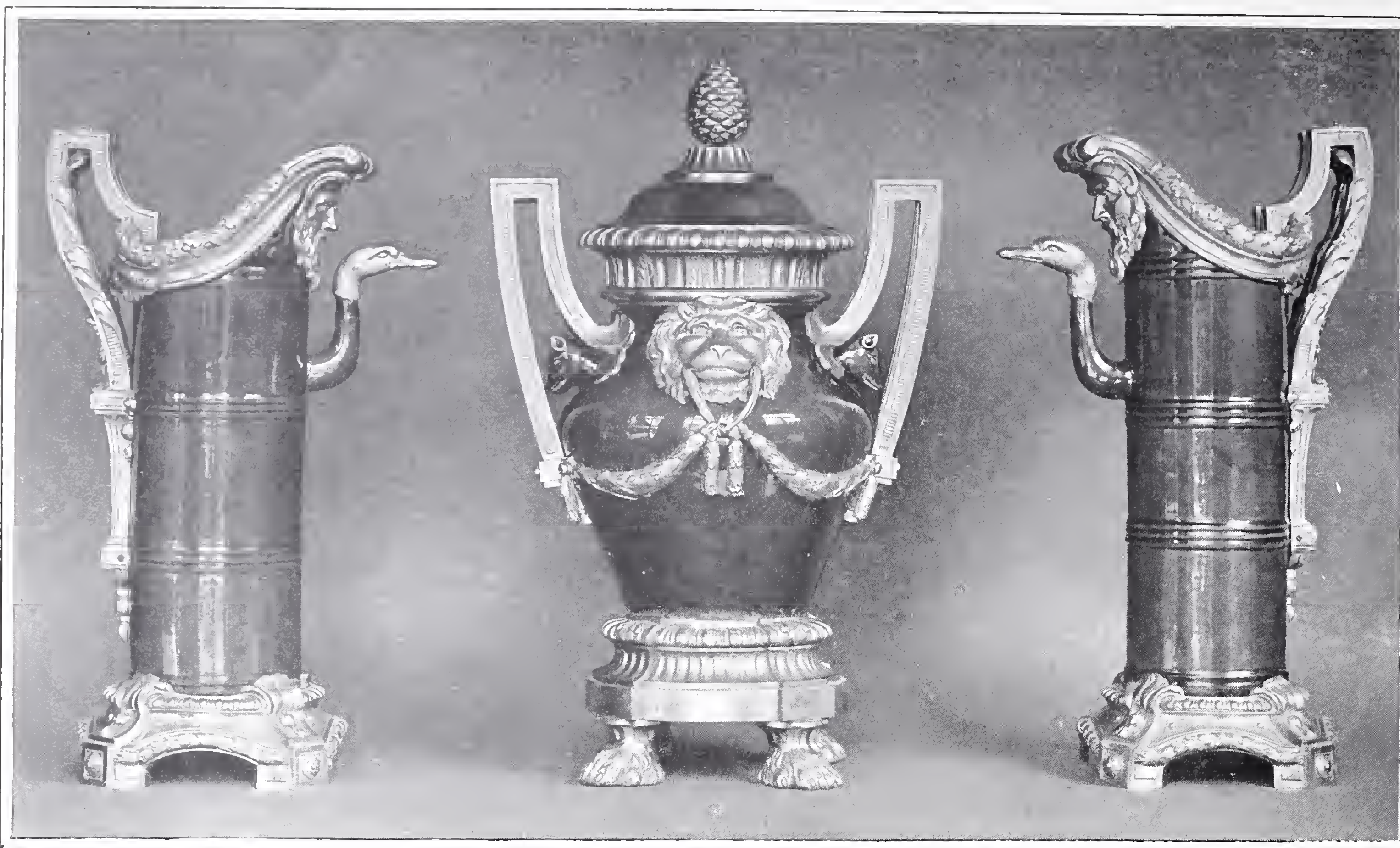
DAVID TENIERS. — LE MARIAGE DE L'ARTISTE

Wouwermans, de ces Watteau. Qu'ajouter, d'ailleurs, au *Baiser envoyé* que nous avons reproduit dans notre premier numéro, et quelle description vaudrait la vue des *Fiançailles au Village* et de la *Fontaine* que nous publions ici? il n'est guère, en aucune des galeries publiques de l'Europe, de toiles qu'on y puisse comparer et, pour le *Baiser envoyé*, c'est ici une note qui n'est plus, comme d'ordinaire dans les têtes de Greuze, de volupté uniquement et d'une sorte de mélancolie voluptueuse, mais d'une volupté spirituelle, et gaie, souple, aimable et libre, bien autrement française et qui fait rêver aux escarpolettes d'un Frago et aux lits au pillage d'un Baudoin. Pour donner idée de telles œuvres, quels mots employer, et n'est-ce pas bien mieux de laisser rêver le spectateur averti? Pourtant il est des œuvres sur qui le commentaire pourrait être utile. Une autre fois, peut-être, aurons-nous l'occasion d'en parler et de rendre hommage au goût éclairé de leur heureux possesseur, qui, avec sa bonne grâce et sa courtoisie accoutumées, a bien voulu nous permettre de présenter à nos lecteurs quelques-uns de ses trésors artistiques, ce dont nous lui sommes profondément reconnaissant.

PAUL VILLARS.



G. TERBURG. — LES AMATEURS DE MUSIQUE

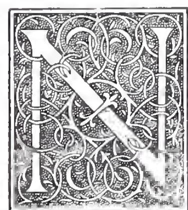


Cliché Dixon (Londres).

GARNITURE DE VASES EN PORCELAINE DE CHINE GROS BLEU, MONTÉS EN BRONZE DORÉ
FIN DU RÈGNE DE LOUIS XV. — (Collection Charles Wertheimer)

LE MOBILIER FRANÇAIS DU XVIIIE SIÈCLE

DANS LES COLLECTIONS ÉTRANGÈRES



ous venons de parler du style Louis XVI ou du moins de meubles exécutés sous Louis XVI. Cette expression, dans la langue de beaucoup d'amateurs et sous la plume de nombreux écrivains, a pris une signification bien trop exactement renfermée dans les étroites limites du règne. Bon nombre mettent à son avoir des œuvres qui ont été créées sous Louis XV, car le terme de « style Louis XV » n'éveille en leur imagination que formes contournées, que style tourmenté, compliqué, mièvre, appauvri par des recherches plutôt déraisonnables. Pour eux les styles français concordent exactement et précisément avec la durée des règnes des rois de France, et cette méthode de critique ou plutôt cette absence de critique est la seule acceptable. C'est si commode en art comme en toute chose de supprimer les nuances et les intermédiaires. Ils rappellent un peu ces gens qui, entre un Louis et un autre, ne voient guère de différence appréciable, et cette marchande de mode qui, ne découvrant pas aux Estampes, à la Bibliothèque nationale, un costume Louis XII de son goût, demanda qu'on lui voulût bien montrer des costumes Louis XIII. Celle-là avait la candeur des âmes simples et, en l'espèce, que des clientes fussent fagotées en Anne de Bretagne ou en Anne d'Autriche, pourvu qu'elles fussent jolies, peu importait; elle ne transigeait pas. Tout au contraire, les amateurs dont il est question ne se gênent pas pour pontifier et parler des styles comme aveugles parlant des couleurs.

Au risque de passer pour un révolutionnaire, presque un anarchiste, je ne cesserai de proclamer qu'il n'y a point de style Lous XV, mais qu'il y a eu, sous le règne de ce prince, une quantité de styles assez tranchés et formant des antithèses très caractérisées.

Le commencement du règne n'est qu'une suite très remarquable, une continuation très heureuse du style Louis XIV définitivement constitué et francisé, auquel on a donné le nom de « style de la Régence ». En un épanouissement unique fleurissent définitivement les divers éléments étrangers, enfin classifiés et devenus français, qui avaient composé le style du XVIIe siècle. Il n'est plus question, ni de style flamand, ni de style italien : meubles et tentures sont entendus à la française, avec cette facilité d'assimilation qui, on ne saurait trop le répéter, est un des caractères distinctifs de notre race. Nous avons su définitivement faire nôtres, une foule de motifs d'ornementation, de galbes, de procédés techniques, qui ont leur origine sur les bords de l'Arno, du Tibre ou de l'Escaut. Il existe dès lors un style français, une langue artistique qui nous est bien personnelle.

Mais le style français est plein de promesses et, comme tout style vivant, il aspire à évoluer ; il évolue tous



Cliché Dixon (Londres).

COMMODE EN MARQUETERIE ORNÉE DE BRONZES DORÉS, PAR JOSEPH

Règne de Louis XV

Collection Charles Wertheimer

les jours insensiblement d'abord, puis sous le crayon d'un Piémontais, de Juste-Aurèle Meissonnier, cette évolution prendra son essor définitif. Les rocailles, introduites d'abord timidement dans l'ornementation et dont on trouverait les origines dès le XVIe siècle, s'épanouissent en folies, les unes admirables de fantaisie et d'habileté, les autres d'une invention trop compliquée pour ne pas faire partie de ce qu'on appelle la mode qui, à distance, paraît complètement ridicule, parce qu'on ne subit plus les entraînements qui l'ont créée et qu'on considère avec un sens plus rassis des choses presque aussitôt mortes que venues au monde.

S'il est dans ce style des éléments ou même des principes qui paraissent aujourd'hui condamnables, il ne faut pas être trop dur pour lui ; la chose paraîtrait singulière à notre



Cliché Dixon (Londres).

FAUTEUILS EN BOIS SCULPTÉ ET DORÉ, PAR FOLIOT
Recouverts en tapisserie de Beauvais : *Les Fables de la Fontaine.* — Règne de Louis XV
Collection Charles Wertheimer

époque qui a cherché tout et imité tout, depuis le néo-grec jusqu'à la néo-renaissance, et a connu les horreurs d'un style nouveau mort-né ; il faut se rappeler en outre que ces défauts sont accentués surtout par les étrangers qui ont fait du style rococo.

Puis, par une réaction soudaine, tout s'est calmé, et les admirateurs du style rocaille sont devenus de fervents adeptes du style antique renouvelé à la française par un Gabriel ou un Delafosse. Entre 1750 et 1760, la rocaille est morte définitivement. Quelques galbes gracieusement courbés en subsisteront encore et c'est tout. Ce que l'on appelle le style Louis XVI est définitivement constitué.

Une admirable garniture de vases ici publiée, deux vases en forme de théière et une potiche en porcelaine de Chine gros-bleu, ornée de montures en bronze doré appartiennent à cette époque de transformation. Ce sont des œuvres créées sous Louis XV et dignes de Duplessis, de ce modeleur qui devait créer les merveilleux bronzes du bureau du roi Louis XV. La porcelaine de Chine, si belle en elle-même au point de vue de la matière, n'a donné toute sa mesure que sous la main des artistes français du XVIIIe siècle, qui ont su admirablement en comprendre les formes et leur fournir un véritable habit de bronze ciselé comme de l'orfèvrerie.

ÉMILE MOLINIER.



Cliché Dixon (Londres).

PENDULE. — AMPHITRITE ET L'AMOUR

Bronze en partie doré, XVIIIe siècle. — *Collection Charles Wertheimer*

Quelques œuvres peu connues

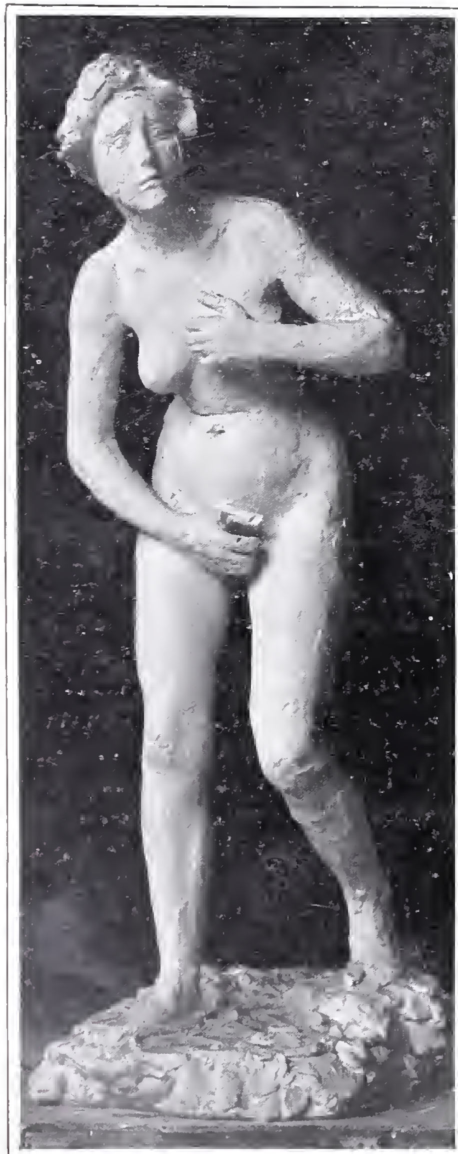
de

ALEXANDRE FALGUIÈRE

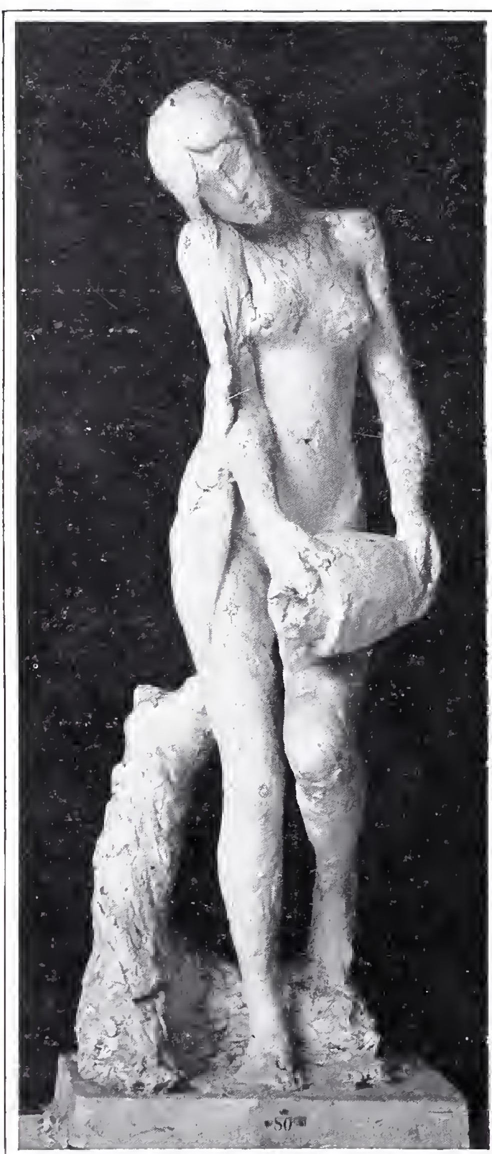


L'exposition des œuvres de Falguière, ouverte à l'École des Beaux-Arts, a ramené vivement l'attention du public sur l'important apport de cet artiste. Falguière a tenu, en effet, dans l'art de la seconde moitié du XIXe siècle, une place considérable, tant par la valeur de ses créations que par le côté populaire de ses « Diane », qui, plus ou moins bien reproduites, ornent les intérieurs fastueux comme les modestes logements. Ainsi, les monuments de la rue ou la décoration de nos appartements nous rappellent sans cesse son souvenir et son nom. Nous n'avons pas jugé opportun de replacer sous les yeux de nos lecteurs des œuvres qu'ils ont pu voir un peu partout, pensant qu'ils nous sauraient gré de leur faire connaître des travaux qui n'ont pas été vulgarisés par les reproductions.

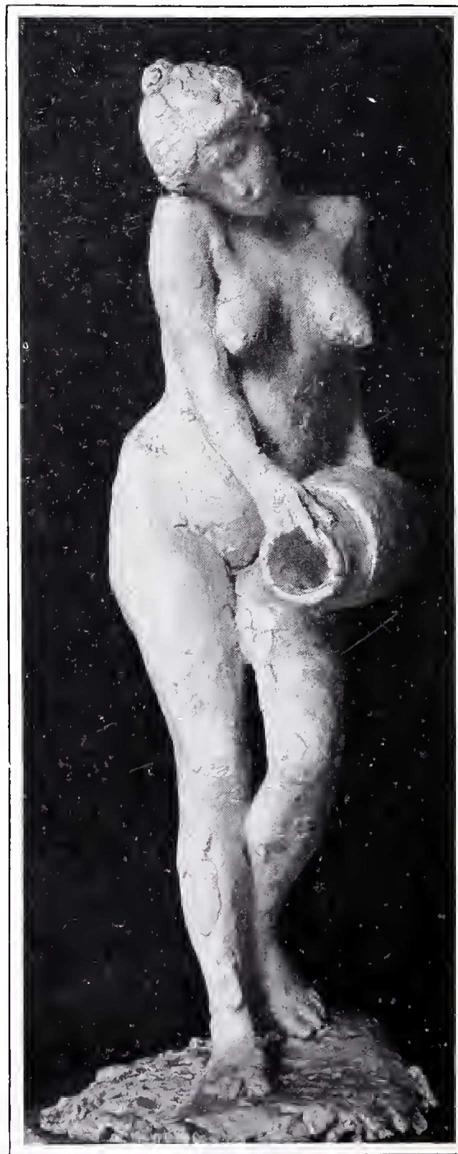
Né à Toulouse, Falguière était bien resté de son pays dans sa statuaire, apportant à son métier les qualités d'enthousiasme et de prime saut de ses compatriotes. Il fut, dans le bon sens du mot, un ténor de la sculpture. Sans s'attarder jamais sur des pensers profonds, il ne cherchait point à ravir aux apparences autre chose que le délicat côté de leur décor. Il a rarement mis une âme, une véritable âme, tragique ou désespérée, dans ses personnages, mais comme il était pris par le charme des lignes ! Comme il savait figer l'extériorité d'un masque ! Avec quel merveilleux instinct de la grâce il interprétait, frappé de la trouvaille d'un geste ou de la beauté d'une attitude, les académies féminines, si



Clichés A. Barrier. SUZANNE SURPRISE



LA SOURCE



LA SOURCE

MAQUETTES PAR FALGUIÈRE



MAQUETTE D'UN CARTOUCHE DÉCORATIF

harmonieuses et si frissonnantes, qui lui valurent sa part de gloire ! Il me souvient qu'un jour, dans son atelier, durant le repos du modèle, — une jolie blonde enveloppée d'un drap, — une admiration frénétique l'avait secoué soudain : « Ne bougez plus ! ne bougez plus ! » clamait-il à la jeune femme. Puis, courant dans l'atelier voisin, occupé par les praticiens, il les appelait : « Venez ! venez ! Regardez-moi ça, ce que c'est beau ! Si c'est beau ! C'est beau comme les Tanagra ! » Abandonnant l'esquisse (inédite) de *Suzanne surprise*, que nous reproduisons, il se fit apporter de la glaise et commença immédiatement à réaliser ce que venait de lui inspirer la posture fortuite du modèle. Tout Falguière est là. Il était l'homme du moment. Du petit nombre de ceux qui savent voir, dans sa promenade à travers les aspects, c'était toujours celui qui venait de se révéler à lui qui lui paraissait le plus digne de tenter son effort. Peut-être faut-il attribuer à cette impressionnabilité capricieuse, qui ne lui permettait point les longues patiences, le côté quelquefois superficiel de ses œuvres et en même temps la surprenante vision de ses esquisses.

Ce qui s'inscrit dans les inventions de Falguière, c'est une sorte de passion rapide, enclose dans une ordonnance heureuse de lignes. Il produisait dans un quasi-embrasement instantané de son soi pour le spectacle qui l'émouvait. Ses figures, riches d'un rêve fier et gracieux, combinent leurs masses et leurs mouvements en poèmes



MAQUETTE D'UN CARTOUCHE DÉCORATIF



Cliché A. Barrier.

FALGUIÈRE. — « DIANE AU CERF », MAQUETTE INÉDITE

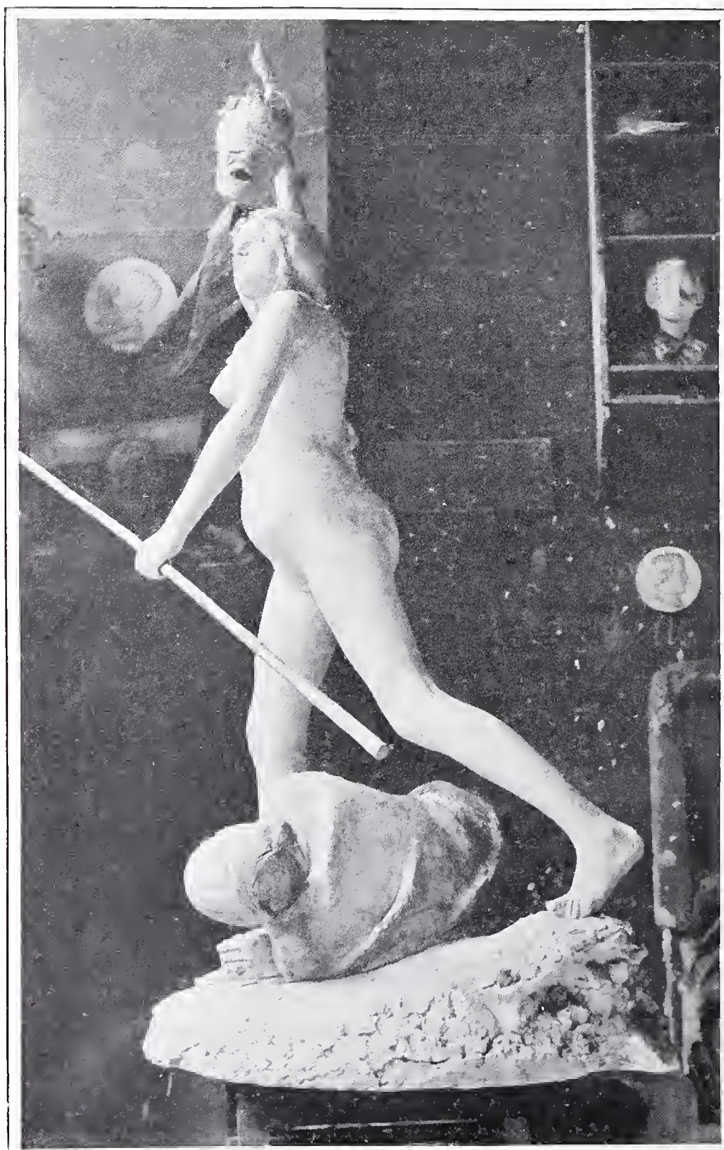


Cliché A. Barrier.
FALGUIÈRE. — MONUMENT DE LA « RÉVOLUTION » AU PANTHÉON
2e Esquisse
Repoussée par la Commission

concis et équilibrés. La première de ces imaginations sveltes et joyeuses fut son *Vainqueur au Combat de Coqs*, aujourd'hui au musée du Luxembourg. Falguière venait de remporter le prix de Rome; il avait passé deux ans à la Villa Médicis, et son *Vainqueur*, dont l'allure fait songer au *Mercure* de Jean de Bologne, prouvait assez quelle impression avait exercée sur lui l'Italie. Mais la richesse de son tempérament perçait déjà à travers les réminiscences et les influences, et lorsque, en 1868, il exposa son *Tarcisius, martyr chrétien*, personne ne contesta l'originalité qui se dégageait de l'agonie du candide adolescent.

A partir de ce moment, Falguière devait marcher de succès en succès avec la touchante *Ophélie* du Salon de 1869, les statues de *Lamartine* (à Mâcon) et de *Pierre Corneille* (à la Comédie-Française), le *Saint Vincent de Paul*, d'un sentiment pénétrant et précis, placé au Panthéon, puis cette série de corps de femme, sveltes et altiers, jaillissants et souples, qui furent ses *Diane*, ses *Nymphe chasseresse*, ses *Bacchantes*, sa *Femme au Paon* et sa *Poésie héroïque*. Entre temps, il donnait son *La Rochejaquelein*, il établissait *le Triomphe de la Révolution*, dont le plâtre resta longtemps sur l'Arc de Triomphe, et que, faute de crédits, on laissa s'effriter aux intempéries, comme les figures décoratives du *Bassin du Trocadéro;* il statufiait tous nos grands hommes défunts et trouvait encore le temps de peindre suffisamment pour laisser le renom d'un peintre de haut mérite, avec des œuvres comme *l'Abatage d'un Taureau*, *Éventail et Poignard* (musée du Luxembourg), *les Lutteurs*, *les Nains mendiants*, *le Plafond du Capitole de Toulouse*, et ce tableau de *la Cène*, son dernier essai pictural, si originalement distribué et dont il n'eut pas le temps de tirer ce qu'il désirait.

On voit quelle fut l'importance de la production de cet infatigable travailleur. Cependant, malgré le nombre de ses œuvres célèbres, classées ou tout au moins connues, nous pourrions dresser encore une notable liste de chefs-d'œuvre quasi ignorés ou de maquettes délaissées. J'en donnerais pour preuve cette série de dix bas-reliefs qui ornent la maison du baron Vita, à Évian, et qui sont peut-être ce qu'il y a de plus délicieusement surpris de la vie dans l'œuvre du maître. Et combien de projets de monuments qui restèrent à l'état d'esquisse pour des raisons souvent indépendantes de la volonté de l'auteur, à l'instar de ce groupe de *la Défense de Paris*, dont la silhouette hardie ne triompha pas au concours. Falguière regretta toujours de ne l'avoir pas exécuté, à ce point qu'il lui demeurait très tenace



FALGUIÈRE. — MONUMENT DE LA « RÉVOLUTION » AU PANTHÉON
3e Esquisse
Repoussée par la Commission



Cliché A. Barrier.

FALGUIÈRE. — MONUMENT DE LA « RÉVOLUTION » AU PANTHÉON

1re Esquisse repoussée par la Commission

le désir de l'agrandir un jour, ne fût-ce que pour lui. On connaît aussi l'histoire de cette statue de neige, *la Résistance*, improvisée pendant le siège, près du bastion 85, durant une garde, et pour laquelle Chapu servit de praticien à Falguière. Cette glorieuse éclosion se fondit aux premiers soleils. Nous n'en avons qu'un document postérieurement rétabli par Falguière, mais, de l'original pétri en pleine fièvre, ardent et farouche, il ne nous reste que la description de Théophile Gautier et les strophes de paros que lui dédia Théodore de Banville.

Dans d'autres cas, c'est à l'ignorance ou au mauvais vouloir des commissions qu'il faut reporter l'abandon de certaines inspirations, cependant dignes d'être fixées dans une durable matière. En exemple, il sied de raconter l'aventure du *Monument de la Révolution*, destiné au Panthéon. Lorsque cette commande fut officiellement attribuée à Falguière, il fut, au premier abord, séduit par le tragique soudain et par le lyrisme dramatique de la Révolution. Sa première pensée, très simple, très synthétique, très évocatoire, fut de représenter la Révolution par une femme nue, tenant dans la main gauche un flambeau, dans la droite une épée, et qui, le pied sur le Passé moribond, s'apprêtait à éclairer le monde délivré. Ce projet ne manquait pas de grandeur. Il fut dressé sous la coupole du Panthéon, mais ne satisfit pas la commission chargée de le juger. Le sculpteur se remit à l'œuvre. Il avait cru comprendre qu'on attendait de lui une conception plus sereine, plus pacifique. Sur un socle entouré de figures allégoriques représentant la Paix, la Renommée et les Défenseurs de la Patrie, il fit planer en un trio d'une savante et large composition la Liberté, l'Égalité et la Fraternité. Il venait de passer de la glorification des faits à la louange des mots. Ce second projet, érigé au Panthéon, ne trouva pas encore grâce devant la commission, et Falguière se remit à l'œuvre. Il revint à sa première idée qui le hantait, plus violemment formulée en son cerveau que jamais. Le formidable élan révolutionnaire se personnifiait entre ses doigts sous la forme d'une jeune héroïne, farouchement éprise d'implacable justice humanitaire et qui, dans une main la pique, levait de l'autre la tête décapitée de l'Erreur, en enjambant le cadavre de la Monarchie abattue. Cette fois la commission se trouvait, sans aucun doute, en présence d'un chef-d'œuvre, d'une des plus pathétiques et des plus magistrales réalisations du sculpteur. Ce fut un scandale. Cette *Révolution* était vraiment par trop révolutionnaire, et pour la troisième fois on renvoya à son atelier cet académicien comme un mauvais élève auquel le professeur fait recommencer son devoir. Écœuré, Falguière comprit quel symbole atténué on exigeait de son talent, et sans plus lutter il se résigna à construire une grande figure officielle, une sorte de République drapée qui tendait dans sa main droite un arbre de la liberté. Cette figure-là, ceux qui l'ont vue au Panthéon, pourront juger de combien elle est inférieure aux projets qui l'avaient précédée et il suffira de jeter un coup d'œil sur nos illustrations pour s'indigner qu'un jury quelconque ait pu refuser ce troisième projet si puissant, si éloquent, si définitif. Comme le disait dans un article déjà ancien M. Henri D. Davray, il serait oiseux de partir en guerre contre une commission des Beaux-Arts, et tout le mal qu'on peut souhaiter à ses membres, serait qu'on pût quelquefois parler d'eux anonymement comme de ceux « qui ont refusé un chef-d'œuvre ».

On peut se demander ce que sont devenus tous ces glorieux laissés pour compte ou les maquettes nées dans l'émotion d'une heure. Quelques-uns ont été sauvegardés comme ce troisième projet de la Révolution, actuellement exposé à l'École des Beaux-Arts et qu'on a vu plus haut. On a conservé également le premier jet en cire du quadrige de l'Arc de Triomphe. Mais combien de savoureuses études sont à jamais détruites! Falguière possédait, rue d'Assas, plusieurs ateliers, et j'ai souvenir d'un ou deux de ces hangars où l'on emmagasinait sans soin des terres qui s'effritaient et des plâtres petit à petit écornés, démembrés, brisés. Dans ce fantastique entassement on n'avait réservé aucun passage et on marchait sur des chefs-d'œuvre.

Cependant, quelques-unes de ces notations des heures illuminées ont bravé le mauvais destin, témoin les maquettes inédites que nous reproduisons, *les Deux Sources*, *Suzanne au bain*, la *Diane au cerf* d'un saisissant mouvement et d'un noble réalisme, ainsi que les deux cartouches décoratifs dont nous donnons les esquisses verveuses et animées.

Il existe d'autres ébauches ainsi préservées qui prennent place aujourd'hui parmi les œuvres du maître, et Madame Falguière, jalouse gardienne du nom et du labeur de son mari, les a réunies dans le petit musée qu'elle a organisé dans les ateliers de la rue d'Assas.

YVANHOÉ RAMBOSSON.



Cliché A. Barrier.

FALGUIÈRE. — MONUMENT DE LA « RÉVOLUTION » AU PANTHÉON
4e Esquisse
Adoptée par la Commission

TRIBUNE DES ARTS

L'accueil que le Public a fait à cette revue, **LES ARTS**, en nous rendant profondément reconnaissants, nous impose des obligations.

Ce journal est venu à son heure. Nous n'en voulons pour preuve que les communications nombreuses qui nous sont faites et qui, chacune, attirent notre attention exclusive sur quelque branche d'Art; ce ne serait point assez, pour y satisfaire, de 200 pages à chaque numéro et c'est trop demander. Qu'on nous fasse crédit durant une année, et, au bout des douze numéros, l'on verra que toutes les rubriques auront été insérées, que chacune aura été inaugurée par un écrivain compétent, et illustrée par la reproduction de monuments caractéristiques.

Ce ne sont pas là les seuls desiderata qui nous soient soumis : de tous côtés, on pose des questions, on demande des renseignements, on écrit pour discuter l'authenticité ou l'attribution de tel ou tel tableau ou de tel ou tel objet d'art entré dernièrement dans un musée.

Le public artiste a besoin de se grouper, d'échanger des idées, d'ouvrir des discussions; même d'engager des polémiques. Il lui faut une tribune libre : la voici. Les contradicteurs pourront s'y succéder. Ils mettront sous les yeux du public, qui en jugera, les pièces à l'appui de leurs thèses, et notre rôle unique sera de leur prêter les colonnes du journal et nos procédés de reproduction.

Certaines communications n'exigeront pas de documentation illustrée. Elles trouveront place dans ce feuilleton, où seront enregistrées les nouvelles qui intéressent le monde artiste, les correspondances de l'Étranger, les Chroniques des ventes publiques, les demandes d'informations et les réponses que nos lecteurs y voudront fournir.

Ne peut-on, en effet, créer pour les renseignements artistiques quelque chose qui soit l'analogue des *Notes and Queries ?* Si les questions sont d'ordre général, elles recevront une solution dans le corps de la Revue; d'ordre particulier, dans le feuilleton; d'ordre privé, par lettres.

Peu à peu, avec le concours de tous nos lecteurs, en suivant, sans nul parti pris, les directions qui nous seront suggérées, nous améliorerons et nous compléterons les rubriques; nous donnerons plus de développement à celles qui paraîtront attirer davantage et se rendre plus utiles; mais d'abord, en adressant à nos correspondants l'expression de notre gratitude, nous voulons faire appel à leur concours en leur disant que, chez nous, ils seront chez eux.

LA DIRECTION.

TRIBUNE DES ARTS

Lettre d'un Abonné

Monsieur le Directeur,

J'ai lu, dans le programme de votre Revue, que « les opinions pourront, sans inconvénients, s'y montrer contradictoires », et, sur la foi de cette promesse, j'ose vous proposer quelques contradictions, ou plutôt vous confesser un doute.

De tous les jeux savants où se plait la critique moderne, celui des « attributions » est aujourd'hui, sans conteste, le plus distingué. On n'est une « autorité » qu'après avoir baptisé ou débaptisé un certain nombre d'œuvres d'art qui sommeillaient paisiblement à l'ombre des musées sur la foi des vieux catalogues. Le Sénateur Morelli passa, vous le savez mieux que moi, comme l'ange du jugement au milieu de ces nécropoles; il réveilla les morts, les fit comparaître à son tribunal, ou, si vous voulez, à son conseil de revision, d'où il les renvoya avec un signalement *ne varietur*, pour l'éternité. La conformation des yeux, des fronts, des sourcils, des oreilles, des doigts, fut, pour chaque maître, analysée, décrite, authentiquée, — et chacun, dès lors, eut à sa disposition une méthode facile à suivre, surtout en voyage, pour reconnaître les vrais Botticelli, les Filippo Lippi, les Lorenzo di Credi, les Léonard de Vinci, etc... On dit même que, grâce à cette divulgation des procédés les plus secrets de la critique, l'art des faussaires a fait, de notre temps, de merveilleux progrès.

Quant aux disciples et continuateurs de Morelli, leurs divinations dépassent toutes les espérances que Morelli lui-même avait fondées sur ses premières observations. Non seulement ils ont pénétré et catalogué les moindres particularités de la manière des maîtres, de leurs élèves et de leurs ateliers, mais ils savent découvrir, dans les rangs confus des écoles, des individualités encore inconnues, c'est ainsi que Le Verrier, annonçait, avant leur apparition, les constellations invisibles à nos yeux, mais non à ses calculs. Tout ce qui compte aujourd'hui dans la critique européenne vit dans l'attente de *l'Amico di Sandro* et du *Compagno di Pesellino*, prophétisés par M. Berenson. La parole est aux vils archivistes : leur devoir est de retrouver, dans le fouillis des textes, le nom dont les critiques n'ont, à vrai dire, plus besoin. Vous me direz peut-être qu'il est arrivé quelquefois qu'une pièce d'archives découverte après coup ait donné raison aux vieux catalogues contre les dissertations et attributions des critiques les plus subtils; — mais ces accidents ne sont pas pour troubler, dans leur sérénité, des savants dignes de ce nom.

C'est à eux que je m'adresse du fond de mon obscurité... De tous les bustes italiens du XVe siècle, il en est peu qui m'aient laissé de plus délicieux souvenirs qu'un portrait de femme aux yeux baissés, que je m'étais habitué, quand je n'avais pas encore de cheveux blancs, à attribuer, sur la foi des anciens catalogues du Musée de Berlin, à Desiderio da Settignano... Évitez-moi la peine de le décrire et le ridicule de faire, à propos d'un chef-d'œuvre, de la littérature médiocre; placez-le tout simplement sous les yeux de vos lecteurs.

Un homme — dont tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'art ne prononceront jamais le nom qu'avec respect et reconnaissance, — M. Bode, avait d'abord reconnu, — et j'oserais dire à bon droit, s'il n'avait changé d'avis, — dans cette exquise effigie, le charme florentin et la manière de Desiderio; mais il a décidé depuis qu'il en fallait faire honneur, pour le modèle, à la Maison de Naples, et pour l'art, au Dalmate Francesco Laurana. Courajod, c'est-à-dire l'un des grands écrivains d'art du XIXe siècle, s'était rangé à cette opinion, et, sous cette influence, il avait catalogué *Ecole Napolitaine* la célèbre *Femme inconnue* du Louvre.

Je vois pourtant que M. Carotti, à Milan, dès 1891, et chez nous, plus récemment, l'historien de la sculpture florentine, M. Marcel Reymond, s'élèvent contre cette attribution, et tiennent pour Florence et Desiderio. Je souhaite, dans mon incompétence, qu'ils aient raison, et, puisque vous voulez bien

ouvrir votre Revue à de courtoises discussions, en voici une que je serais bien aise de voir engagée et résolue par de plus savants que moi.

Un Abonné.

Nous recevons de M. le Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre la lettre rectificative suivante, que nous nous faisons un devoir d'insérer :

Monsieur le Directeur,

Je lis dans le premier fascicule de votre Revue ce qui suit sous la signature de Saint-Luc : « Le Musée vient de recevoir et d'expo-« ser la très belle *Bacchante* de Riesener et la « *Femme nue* de Trutat, qui fit vraiment sen-« sation à la Centennale. Or ces œuvres sont « placées si haut que le regard ne les peut plus « apprécier. Ce n'est vraiment pas la peine « d'accepter des peintures de grand mérite « pour en faire si peu de cas.

« Quand donc le Louvre renoncera-t-il à « ces méthodes ? »

Je vous serai bien reconnaissant, Monsieur le Directeur, de vouloir bien dire à Saint-Luc :

1° Que le tableau de Trutat est exposé à 3m,22 du sol et à 1m,97 de la cimaise; celui de Riesener, à 2m,65 du sol et à 1m,60 de la cimaise; que les figures de ces toiles sont de grandeur naturelle et qu'il faut avoir bien mauvaise vue pour ne pas pouvoir les apprécier; que dans la même salle des tableaux d'Ingres, de Gros, d'Ary Scheffer, de Rousseau, de Regnault, de Daubigny, de Courbet, de Fromentin, d'Horace Vernet, sont placés à la même hauteur ou plus haut, et que les personnages, dans plusieurs de ces toiles, sont de très petites dimensions;

2° Que nous serions très reconnaissant à Saint-Luc de nous indiquer la *méthode* qui nous permettrait d'exposer la totalité des tableaux du Louvre sur une cimaise dont le développement équivaut au tiers ou au quart seulement de la ligne que mesureraient ces tableaux placés bout à bout;

3° J'ajoute que le tableau de Riesener n'est pas un don.

Agréez, Monsieur le Directeur, l'assurance de ma considération distinguée.

Le Directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre :

A. Kæmpfen.

Petit Courrier des Arts

Nous sommes heureux que, dès le second numéro des *Arts*, M. le Directeur des Musées nationaux ait bien voulu nous apporter sa collaboration, et nous faire l'honneur de nous demander la nôtre.

On a vu, en effet, dans « Notre Tribune », la lettre par laquelle M. le Directeur entreprend de démontrer mathématiquement que *la Femme couchée* de Trutat et *la Bacchante* de Riesener *doivent* être visibles, et nous demande de lui indiquer une méthode pour exposer les tableaux dans des conditions encore meilleures. Je m'empresserai donc de lui répondre sur ces deux points.

Le calcul de hauteur communiqué par M. le Directeur des Musées est, sans aucun doute, exact, — ce qui ne veut pas dire pourtant qu'il soit tout à fait juste. A la distance qui sépare un tableau du sol, il faut ajouter la hauteur de la bordure et celle du *tableau lui-même*, ce qui complique évidemment la question. Il ressort de cette simple remarque, que les deux peintures en question nous semblent encore plus près du plafond que nous ne l'avions pensé.

D'ailleurs, notre éminent correspondant connaît trop bien les éléments de la géométrie dans l'espace pour que nous lui apprenions qu'il faut, pour que nous puissions percevoir convenablement une peinture, que notre œil puisse la voir sous un angle de 45° environ. Plus on est forcé de reculer pour la voir sous cet angle, et moins on peut en apprécier les qualités.

Aussi est-ce ce qui arrive aux deux tableaux de Trutat et de Riesener, ainsi qu'à ceux que M. le Directeur veut bien nous désigner lui-même et qui ont, en effet, des personnages encore moins grands : ils sont présents mais ne sont pas visibles. C'est un fait que ces récréations mathématiques ne peuvent pas modifier.

« La *Bacchante*, ajoute la communication, n'est pas un don. » Elle aurait été donnée qu'elle n'en serait pas mieux exposée pour cela. Mais si elle n'a pas été donnée au Louvre, M. le Directeur est-il absolument certain qu'elle ne l'ait pas été au Luxembourg en novembre ou décembre 1874?

Après la question de calcul vient la question de méthode. M. le Directeur des Musées, trop modestement, nous prie de lui suggérer un moyen de placer la « totalité » des tableaux du Louvre de telle façon qu'on les puisse voir tous.

Avant de lui répondre, nous lui demanderons nous-mêmes si dans un Musée tel que le Louvre, les tableaux doivent servir à l'étude ou sont simplement destinés à la décoration des murailles.

Suivant la réponse, la question sera résolue. Il est évident que, si les tableaux sont uniquement une ressource pour cacher les murs, il n'y aura aucun inconvénient à ce qu'on en mette jusqu'à la corniche.

Si, au contraire, une peinture est faite pour être vue, il est non moins certain qu'il faut trouver de la place. Or, il est un moyen bien simple d'en faire, c'est de diviser les salles au moyen de compartiments, de cloisons, d'« épines » ainsi qu'on fait aux expositions de l'École des Beaux-Arts, — ou bien au Salon, ou tout simplement encore, ces jours derniers, aux Aquarellistes.

Nous n'éprouverions, pour notre compte, aucun regret si l'on appliquait ce système à la Grande-Galerie. Le Louvre y perdrait, sans doute, un remarquable spécimen de tunnel, mais il y gagnerait d'excellentes salles d'exposition.

Pendant que nous sommes au Louvre, nous nous en voudrions de ne pas féliciter, pour terminer, la Direction, des nouvelles salles de dessin et de la salle Adolphe de Rothschild sur lesquelles *les Arts* reviendront. Mais dès aujourd'hui, nous voulons signaler la parfaite organisation de ces salles et le succès qu'elles remportent.

On voit que, pour cette fois, au Louvre, les sujets de satisfaction ne nous manquent pas.

* * *

Les commissions, comités et sociétés de toute sorte pour la propagation du beau et contre l'invasion du laid sont certainement pavés des meilleures intentions du monde, seulement, leurs amours, tout comme leurs haines, sont platoniques.

Vienne un redoutable ingénieur, un impitoyable directeur de travaux ou un intrépide maçon, qui aient résolu, celui-ci, de tracer une rue bien droite à travers d'admirables édifices anciens ou des maisons princières (j'entends ayant abrité les princes d'autrefois, qui savaient se loger); celui-là, d'*embellir* à sa façon tout un quartier de Paris; le troisième, d'élever des palais bourgeois beaucoup plus faits pour loger M. Jourdain que Jacques Cœur, on verra alors les vœux plus ou moins motivés des sociétés les plus illustres s'évanouir en fumée, contre la volonté de ces trois ennemis également terribles de l'art dans les villes : l'Administration, les Ponts et Chaussées, la spéculation.

Ce n'est pas pour déprécier les efforts tentés jusqu'ici par la Commission du Vieux Paris. Nous ne voulons pas davantage décourager par avance la société qui vient de se former et dont nous avons plaisir à signaler, au contraire, la naissance, la « Société du Nouveau Paris ». Son programme est excellent : il tend à rendre le Paris nouveau « har-



Cliché de la Graphische Gesellschaft (Berlin).

MUSÉE ROYAL DE BERLIN. — Francesco Laurana. — buste d'une princesse de naples

(Voir *Tribune des Arts* (p. 33) la lettre d'un Abonné)

monieux, adapté aux lois de l'évolution, à la civilisation du xxe siècle ». Pour lui, Paris doit être « empreint d'une beauté sereine » et présenter « des perspectives rationnelles et imposantes ».

Voilà qui va des mieux. Si, pour commencer ses opérations, la Société du Nouveau Paris réussissait à faire renoncer les ingénieurs à construire l'odieux Pont de la Monnaie, dont nous sommes menacés au grand désespoir de tous ceux qui aiment Paris et les arts, on pourrait lui prédire un fameux succès, une ovation sans pareille. Car, si nous devons avoir, en fait de construction nouvelle, une « perspective solennelle et imposante », ce ne sera certainement pas celle qui détruira l'admirable paysage de la Cité, un des plus beaux du monde.

* * *

En attendant, non sans crainte, le Nouveau Paris, nous attendons aussi, mais sans impatience, un musée nouveau.

Ce musée, c'est celui de la Ville de Paris. Le Petit Palais, devenu pompeusement le « Palais des Beaux-Arts de la Ville », a été pourvu d'une commission chargée de battre le rappel des œuvres qu'on y pouvait installer.

Vraiment, lorsqu'on voit le programme qu'a réussi jusqu'ici à dresser cette commission, l'on ne peut pas s'empêcher de trouver qu'il est un peu maigre pour une ville comme Paris.

On a pu réunir environ quatre-vingts à cent peintures tout au plus, dont fort peu de chefs-d'œuvre, et quelques marbres et bronzes. Encore n'est-ce qu'en dépouillant le Préfet, le Secrétaire général, le Président du Conseil municipal, le Président du Conseil général, les appartements intimes, les salles de réception publiques, les cours, les jardins et divers particuliers, et quelque art que portent à disposer les salles, les dévoués et intelligents conservateurs, comment feront-ils pour simuler un musée qui de fait n'existe point et, en face des musées nationaux, n'apporte aucune raison de naître, que l'obligation de remplir un palais.

* * *

Visitons maintenant les expositions qui se sont ouvertes depuis notre dernière causerie. Elles sont nombreuses, et beaucoup d'entre elles contiennent des œuvres d'excellente qualité. C'est même une des raisons de notre surprise, lorsque nous voyons, chaque année, le peu d'éclat des acquisitions officielles et comment (ce qui précède en est un exemple frappant), au bout d'un demi-siècle, ces acquisitions ne parviennent pas à constituer un musée présentable.

C'est que l'État, comme la Ville, a pour principe de ne jamais acheter une œuvre d'art, fût-ce un chef-d'œuvre, « lorsque cette œuvre est exposée chez un marchand ».

Simple remarque encore : c'est en achetant non seulement dans les expositions, mais aussi beaucoup chez les marchands, que les États-Unis et aussi plus d'un pays étranger de nos voisins, sont parvenus à créer de magnifiques musées. Tandis qu'en n'achetant que dans les expositions officielles, on ne présente, au bout de quelques années, qu'un côté de la question, — et ce n'est pas toujours le meilleur.

Ces observations ne s'appliquent pas spécialement au Salon des Femmes Peintres et Sculpteurs, qui a eu lieu pour la vingt et unième fois au Palais des Beaux-Arts. Cette réunion attire toujours un nombreux public. La critique y prend généralement pour règle de n'y pas battre les exposantes, même avec les fleurs qu'elles peignent ; elle se fait un plaisir, au contraire, de signaler de son mieux celles qui sont ou semblent devoir être de véritables artistes.

Parmi celles qui, cette année, ont plus particulièrement attiré l'attention, furent, comme portraitistes : Mesdames Louise Lavrut, Bourillon-Tournay, la marquise de Wentworth, d'Épinois, Charlotte Chauchet, Durruthy, Vallet-Bisson, Esther Huillard, F. Beck-Paris, Clémentine Fiérard, Madeleine Carpentier, Pajot, Louise Bail, L. Mercier, Louise Chatrousse, etc. ; comme paysagistes : Mesdames Léonide Bourges, G. Morin, Julia Beck, Valentine Pèpe, Debillemont-Chardon, Schots; comme peintres de genres divers, intérieurs, natures mortes, etc.: Mesdames Fano-Sorel, Germaine Druon, Bourgonnier-Claude, Coignet, Riva-Munoz, etc. Puis, comme notes spéciales, l'aquarelle si vraiment artiste de Madame Berria-Blanc, et les croquis de théâtre de Madame Marcelle Huntington.

En fait de sculptures, les puissantes et nerveuses esquisses de Mademoiselle Warick, tout à fait à part; puis les œuvres de Mesdames Berthe Girardet, Montorgueil, Brach, Monginot, Pellier, Gruyer-Caillaux, et les bijoux de Mademoiselle Jeanne de Montigny.

* * *

L'exposition de Falguière a été visitée, à l'École des Beaux-Arts, avec beaucoup de curiosité. Le nom de l'artiste était, en effet, des plus populaires et devait attirer du public.

Mais ces expositions du quai Malaquais sont déjà très redoutables pour les œuvres des peintres, — rappelez-vous que celle de Daumier, une des plus récentes, n'a qu'incomplètement réussi, — et elles sont encore plus dangereuses pour l'œuvre d'un statuaire.

Si l'on pouvait encore exposer ces œuvres dans le grand hall du rez-de-chaussée, où la lumière et l'espace abondent, l'épreuve serait plus aisément supportable. Mais le vestibule et la longue salle du premier étage sont décidément loin de constituer le lieu d'exposition idéal.

L'œuvre de Barye est la seule, croyons-nous, qui ait été de longtemps exposée, comme œuvre de statuaire, avant celle de Falguière. Elle ne fit pas tout l'effet qu'on aurait pu attendre.

L'atelier de Falguière nous a montré quantité d'esquisses spirituelles, quelques terres cuites ne manquant point de saveur, puis les modèles, pour la plupart, des œuvres connues et qu'il serait inutile d'énumérer ici ; enfin, quelques-unes de ces peintures que le maître se délectait à brosser.

En résumé, la véritable exposition pour un sculpteur c'est l'édifice, le jardin, la rue, le plein air, en un mot. Par exemple, l'exposition, et vraiment extraordinaire, des œuvres de David d'Angers, c'est le cimetière du Père-Lachaise.

* * *

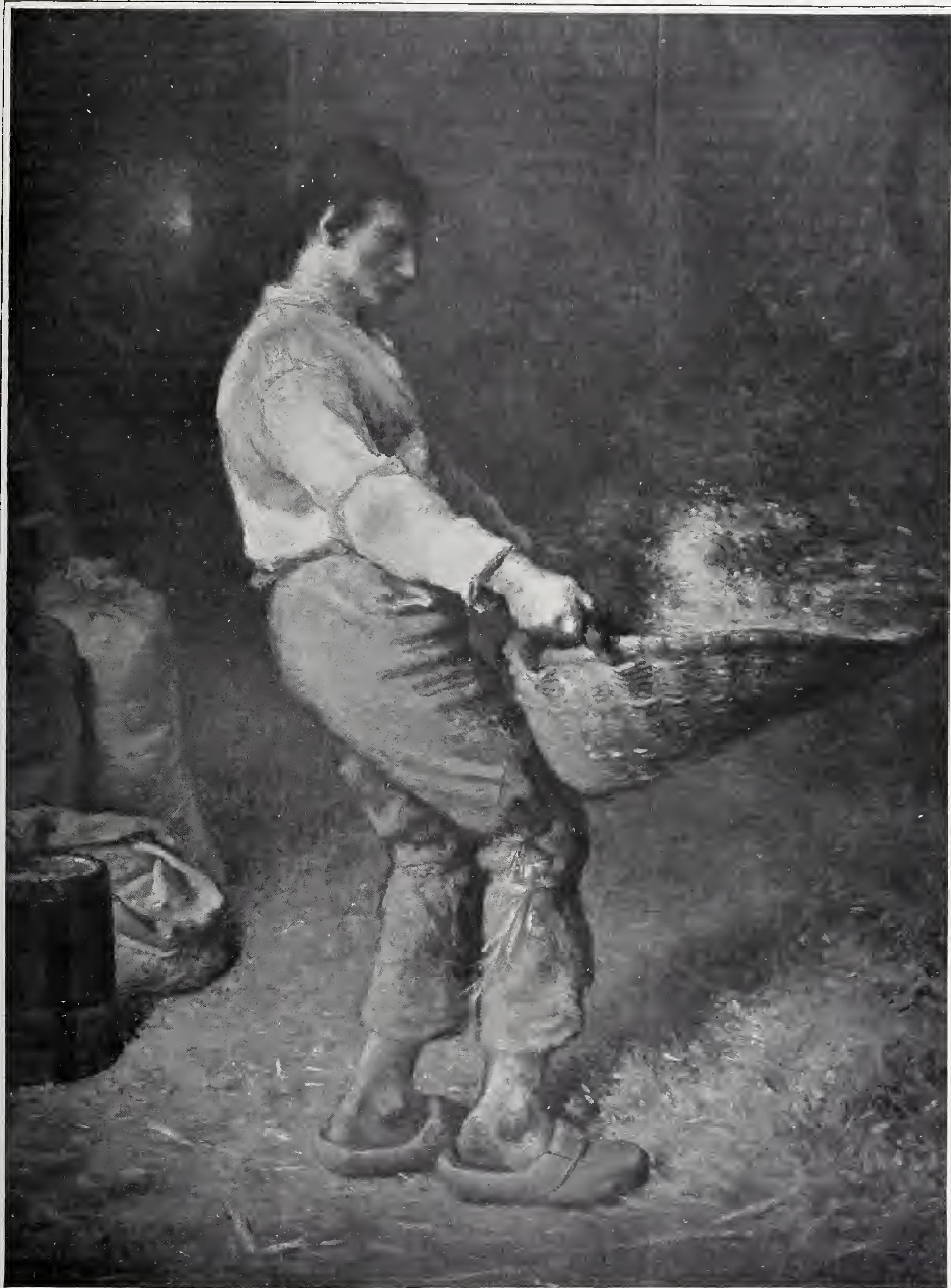
Entre autres petits Salons, nous avons eu celui des « Arts Réunis », à la Galerie Petit, celui des Orientalistes, au Palais des Beaux-Arts, des Aquarellistes, encore à la Galerie Petit, et divers autres, dont nous dirons un mot plus loin.

Nous ne rappelons les « Arts Réunis » que pour mémoire; agréable salonnet composé d'éléments plus disparates que réunis réellement, et parmi lesquels se distinguaient les spirituels tableautins de M. André Dewambez, les envois de MM. Lauth, Maillaud Sonnier, Froment-Meurice, etc.

Les Aquarellistes, eux, faisaient une véritable rentrée. Depuis plusieurs années, ils avaient abandonné leur berceau. Ils ont paru avoir beaucoup de plaisir à le réintégrer, sous la présidence de M. G. Dubufe, arrangeur émérite.

On a remarqué surtout les envois de M. Gaston La Touche, Luigi Loir, G. de Latenay (curieux dessins rehaussés), Grasset, Louis Besnard. Puis, comme de coutume, l'attention s'est portée sur les aquarelles de MM. Édouard Detaille, Clairin, Max Claude, Dameron, Dubufe, Guignard, Jeanniot, Adrien Moreau, Rochegrosse, Tenré, Vibert, Alexis Vollon, etc.

Puisque nous venons de nommer M. Jeanniot, signalons en passant le succès qu'a obtenu l'exposition de peintures et dessins de cet excellent artiste. La note inédite était donnée par des paysages, notamment des vues de



Cliché Braun, Clément & Cie.

J.-F. MILLET. — LE VANNEUR

Honfleur, qui montraient le peintre sous un jour imprévu et très attrayant.

L'exposition des Orientalistes a été très brillante. Chaque année, ce groupe, vaillamment conduit par M. Léonce Bénédite, fait de nouvelles recrues ou offre une nouvelle attraction. Cette année, il y avait les deux : l'attraction était l'exposition rétrospective des œuvres de Marius Perret et celle des peintures très vibrantes de M. Lunois. Quant aux nouvelles recrues, elles étaient assez nombreuses et toutes fort originales.

Entre autres, les œuvres envoyées du Caire par M. Émile Bernard ont été pour beaucoup une révélation. On pourrait même dire pour tout le monde, car ceux qui connaissaient M. Émile Bernard se souvenaient de lui surtout comme du peintre symboliste, disciple de Cézanne et ami de Gauguin. Tous ont donc été surpris de voir ses grands tableaux, peintures de mœurs du Caire et de l'Espagne, peintures vraiment puissantes et expressives.

Puis, le docteur Pierre Delbet, le chirurgien bien connu, s'est révélé, comme son confrère Paul Richer, artiste tout à fait curieux et personnel. Peintre et sculpteur, il a montré de nombreuses études et esquisses, très nerveuses et d'impression très juste.

Enfin, M. M. Roig, avec ses études espagnoles humoristiques, et M. Maxime Noiré, avec son Sahara très vigoureux, ont été appréciés parmi les nouveaux venus.

Quant aux exposants habituels, on a pris plaisir à des œuvres telles que *le Mourant*, de M. Étienne Dinet, les vues d'Alger, de M. Chudant, les petites peintures, très riches de couleur, de M. Dagnac-Rivière, enfin les envois divers de MM. Buffet, Cottet, Déneux, Delavallée, d'Estienne, Girardet, Girardot, P. Leroy, Léon Dhurmer, Milcendeau, Réalier-Dumas, Souillet, Sulpis, Suréda et Taupin.

* * *

Il nous faut signaler, avec quelque détail, une exposition tout à fait inusitée, et qui, réunissant des œuvres des vingt-cinq derniers Salons, a été presque aussi importante que le Salon lui-même.

Nous voulons parler de l'exposition des Prix du Salon et des Boursiers de voyage.

L'idée n'était pas dépourvue d'intérêt. Voilà vingt-cinq ans qu'ont été institués les prix du Salon qui permettent aux lauréats d'aller travailler et étudier au dehors pendant deux ans, et les bourses de voyage pendant un an. Les lauréats ont fini par former une association amicale, et le vingt-cinquième anniversaire leur a paru une bonne occasion pour exposer leurs œuvres.

Il va sans dire qu'un pareil groupement ne pouvait pas révéler quelque tendance d'ensemble, et qu'une récompense annuelle ne crée entre ceux qui la remportent qu'un lien factice. Il est évident aussi que l'exposition de leurs œuvres ne pouvait donner lieu à un enseignement particulier. C'était un groupement factice, et il ne pouvait présenter plus d'unité, d'orientation déterminée que le premier Salon venu. Toutefois on devait s'attendre à une qualité moyenne supérieure à celle des Salons ordinaires. Aucune de ces prévisions n'a été déçue : le Salon des Boursiers de voyage n'a pas offert de caractère particulier, mais il a été de bonne qualité. C'est tout ce qu'on pouvait lui demander.

L'analyser en détail serait revenir sur les Salons de ces dernières années et commenter des œuvres maintes fois vues et signalées. Il suffira de mentionner les artistes qui ont paru se distinguer dans le nombre. Ce furent, à notre gré, MM. Bergès, Godeby, Pierre Laurens, Maurice Eliot, Gorguet, Chabas, Surand, G. Bertrand, P. Steck, Bourgonnier, Henri Martin, Rochegrosse ; Ernest Laurent, avec ses excellents portraits ; Ch. Cottet, Cormon, Friant, Duvent, avec ses études de Bruges ; Armand Point, Morisset ; Mademoiselle Hélène Dufau, avec ses remarquables nus et ses vues de Tolède ; Muenier, Adler ; Eugène Loup, avec ses exquises petites copies des maîtres italiens et de Pompéi, véritables objets d'art ; Coppier, H. Royer, D. Lucas, Guinier, Saint-Germier, Mademoiselle Delassalle. Puis, pour la sculpture, MM. Albert Lefeuvre, Carlès, Désiré Bloche, Derré, Loysel, Seysses, Laporte-Blairsy, Alfred Boucher, Michel Cazin, Ernest Dubois, Gardet, Mademoiselle Jeanne Itasse, Gustave Michel, etc., etc.

Une impression pour terminer, et qui fut partagée des visiteurs, c'est qu'il fallait être prévenu sur la composition de ce Salon, car les notes de voyage y tenaient visiblement la plus petite place, et l'influence de Paris s'y constatait beaucoup plus qu'aucune de celles du dehors. Mais, comme on était prévenu, on y a fait attention davantage.

SAINT-LUC.

JÉSUS ET SAINT JEAN ENFANTS

Bas-relief en marbre par Donatello

Florence, XVe siècle

COLLECTION DE Mme LA MARQUISE ARCONATI-VISCONTI

(Voir page I)

Donatello ou Desiderio da Settignano sont les deux noms illustres qu'on a successivement proposé de mettre sous cet admirable relief tout récemment entré dans une collection parisienne. C'est vers une attribution au premier de ces artistes que nous penchons volontiers, une semblable attribution, en l'absence de tout document écrit certain, ne pouvant, bien entendu, être qu'hypothétique. Mais une semblable hypothèse peut valoir dans l'espèce presque un document si elle est basée sur un examen minutieux du style et de la technique employée pour créer cette admirable œuvre de plastique. Or, dans beaucoup de sculptures en marbre de Donatello dont l'attribution est aussi certaine que possible, ce qui frappe tout d'abord c'est le peu de relief donné aux personnages et la multitude de plans qu'avec une habileté consommée l'artiste a su ménager dans ses reliefs aussi peu prononcés. Or, c'est précisément le caractère général que saisira tout d'abord le spectateur en face de ce bas-relief. Si, d'autre part, on examine la facture des mains, très caractéristique et beaucoup moins maniérée que dans les œuvres attribuées à Desiderio, c'est encore vers Donatello que se tourne la pensée ; l'étude des cheveux, délicatement frisés et comme animés d'un mouvement onduleux, amène à la même conclusion que l'intensité de l'expression du visage de saint Jean, qui se retrouve dans tant de figures juvéniles de Donatello, vient encore confirmer.

Mais en face d'une œuvre d'une aussi rare beauté, est-il bien nécessaire de venir défendre telle ou telle attribution ? Ce n'est point mon avis, car, en ce cas, qu'il s'agisse d'une peinture ou d'une sculpture, une seule question est importante : l'authenticité du morceau ; or, ici la question ne se pose même pas. Quant au reste, c'est pure affaire d'opinion et de sentiment ; et, après bien des discussions, il reste une œuvre hors de pair, et c'est le principal.

ÉMILE MOLINIER.

Nous consacrerons, dans de prochains numéros, des études d'ensemble à la Collection Thomy Thierry, qui vient d'entrer au Louvre, et à la Collection Wallace, qui forme, elle seule, à Londres, un musée particulier ; mais, pour prendre date et pour affirmer nos intentions, nous en extrairons et nous en publierons d'ici là, dans chaque livraison, quelques pièces remarquables.

Ainsi faisons-nous cette fois pour *le Vanneur* par J.-F. Millet, tableau de la collection Thomy Thierry, qui semble bien le tableau exposé au Salon de 1848 — le Salon cohue — sous le titre : *Un Vanneur ;* et pour *le Miroir cassé ou le Malheur imprévu* par J.-B. Greuze, tableau de la collection Wallace qui, en 1763, faisant partie du cabinet de M. Randon de Boisset, fut exposé sous le titre : *Une jeune fille qui a cassé son miroir*, qui passa en 1777 à la vente de ce cabinet où, sous le titre : *le Malheur imprévu*, il atteignit 3500 livres, repassa, en 1779, à la vente Trouard, où il fit exactement le même prix, et ne reparut qu'entre les mains du marquis d'Hertford, sans que nous sachions quel prix il fut payé.

LA DIRECTION.



GRAND VASE EN FAIENCE SICULO-ARABE, FOND BLEU, ORNEMENTS A REFLETS MÉTALLIQUES

FIN DU XVe SIÈCLE (HAUTEUR : 0^{m} 67, DIAMÈTRE : 0^{m} 35)

Ancienne collection Duchesse de Sant'Antonio. — Collection Seligmann

COURRIER D'ITALIE

Deux nouvelles salles ont été ouvertes à la galerie des Offices de Florence.

Le plan de M. H. Ridolfi, l'éminent directeur des Musées royaux de la cité, est de distribuer les tableaux par pays et par régions de production et selon l'ordre chronologique ; rien de plus logique.

La réalisation d'un plan pareil est très difficile, lorsque le Musée est installé dans un palais qui n'a pas été construit à cet effet, et c'est le cas de la majorité des Musées, mais enfin, avec de la persévérance on peut arriver à des résultats approximatifs. L'une des deux nouvelles salles porte le nom de salle Rubens.

Elle ne renferme pas tous les Rubens conservés à Florence ; par exemple ceux de la galerie Pitti sont restés en place ; il y a là des paysages animés, des portraits, des tableaux de sainteté et les célèbres *Philosophes*.

C'est que Pitti est une collection d'une nature particulière ; en tant que galerie Palatine, elle est intangible ; elle a été créée vers 1640 pour l'agrément des grands-ducs qui habitaient le palais ; les princes en ont donné l'accès au public, mais les tableaux, selon une coutume ancienne, ne peuvent pas être enlevés pour être placés dans une autre galerie.

Pour la salle de Rubens, M. Ridolfi n'a donc pu prendre que dans la galerie des Offices.

Par fortune, il y avait aux Offices, notamment, deux grandes toiles de Rubens qui, bien qu'acquises par le prince personnellement, n'étaient pas portées sur les inventaires de la galerie Palatine.

Ce sont :

Henri IV à la bataille d'Ivry.

L'Entrée de Henri IV à Paris après la bataille d'Ivry.

Lorsque Rubens eut terminé la galerie des Médicis du palais du Luxembourg, en 1625, Marie de Médicis lui commanda, pour la décoration d'une autre galerie du palais, une seconde suite relative à la vie de Henri IV.

La commande ne fut pas exécutée, mais à la mort de Rubens on trouva dans son atelier d'Anvers, plusieurs esquisses et deux toiles ébauchées à la grandeur réelle.

Le grand-duc de Toscane, Ferdinand II de Médicis (mort en 1670), les fit acheter et mettre au palais Pitti, où elles furent très négligées, si on en juge par l'état où elles se trouvaient lorsque le grand-duc Pierre-Léopold, de la maison de Lorraine, les envoya, en 1773, à la galerie des Offices.

De cette époque jusqu'à nos jours elles restèrent fixées aux parois de la salle dite de Niobé, en mauvaise lumière.

Depuis longtemps M. Ridolfi se proposait de les faire nettoyer, mais n'ayant pas de place pour les mettre dans une autre salle, on attendit la réorganisation de la galerie ; les toiles, en effet, sont très grandes, elles mesurent chacune 3m,80 de haut sur 6m,90 de large ; trois seulement sur les vingt et une de la galerie du Luxembourg les dépassent en largeur.

Avant de les placer dans les salles où elles sont maintenant, elles furent l'objet d'un nettoyage long et difficile ; elles étaient dans un état pitoyable ; à présent elles ne sont pas certainement comme Rubens les a laissées, mais les toiles, qui avaient gondolé, ont été tendues et les surcharges de couleurs ont été enlevées. Inutile d'ajouter que pas un coup de pinceau n'a été donné, cette pratique funeste est tout à fait abandonnée.

Les descriptions ne signifient rien ; je me contente de dire que Rubens, dans ces deux compositions, a été extraordinaire ; l'effet dramatique a été poussé au plus haut point, et quoiqu'à l'état d'ébauche, les toiles des Offices sont, à mon sens, très supérieures à celles de la galerie des Médicis du Luxembourg.

Quelles belles copies à faire pour un Musée de Paris !

La salle de Rubens renferme d'autres tableaux, notamment des portraits par Sustermans et Porbus le jeune ; de ce dernier, Louis XIII, roi de France.

Un grand portrait équestre de Philippe IV, roi d'Espagne, est également là ; il y a doute sur l'auteur ; on l'attribue à Velasquez ou à Rubens.

Quoique me concentrant sur les quattrocentistes italiens, je rendrai compte un jour de la controverse à laquelle a été mêlé feu Ravaisson.

Dans la salle dite de Van der Goes, la place d'honneur est tenue par la célèbre *Adoration des Bergers*, de Ugo Van der Goes.

En 1480, Tommaso Portinari, de Florence, était à Bruges comme représentant de la maison de banque des Médicis.

Frappé par le talent de Van der Goes, Tommaso lui commanda un grand triptyque : au centre, *dal vero*, de grandeur naturelle, *l'Adoration*, et sur les volets, la famille Portinar en dévotion.

Certes, Florence possédait à ce moment-là des peintres de premier ordre, les deux Pollaiulo, Botticelli, Filippino Lippi, qui eussent pu donner satisfaction à Portinari, mais les Florentins n'ont jamais eu l'esprit étroit ; ils accueillaient avec empressement les artistes étrangers lorsqu'ils venaient à Florence, et si au loin ils rencontraient un homme de talent, ils le favorisaient.

Le tableau fut envoyé à Florence et placé sur l'autel majeur de l'église San Egidio, dépendante de l'hôpital Santa Maria Nuova, fondé, en 1285, par Folco Portinari, père de la Béatrix de Dante.

Le nombre des œuvres d'art offertes à l'hôpital allant en croissant, on finit par les déposer dans une maison voisine ; mais, soit satiété de la part des touristes, soit insuffisance de publicité, la Galerie de l'hôpital n'était même pas visitée par deux cents personnes par an, alors qu'aux Offices il y a cinquante-six mille entrées payantes annuellement, et à peu près autant de gratuites. Et cependant, à Santa Maria Nuova, il y avait des ouvrages de premier ordre ; à côté de Van der Goes, on trouvait Fra Angelico, Fra Bartolomeo, Spinello, Aretino, Piero della Francesca, Verocchio, Roselli (Cosimo), pour ne citer que les plus fameux.

La Galerie existait donc sans profit pour l'art ni bénéfice pour l'hôpital ; aussi fut-il plusieurs fois question de la mettre en vente.

Ici se présente une série d'incidents qui indiquent combien à l'étranger, gouvernements, amateurs et marchands se doutent peu de la législation italienne sur les œuvres d'art anciennes.

En vue d'une acquisition qu'ils croyaient possible, des émissaires sont arrivés à Florence, avec un million de francs dans la poche, pour cinq ou six tableaux, dont, naturellement, le Van der Goes, coté 500,000 francs, ce qui n'était pas cher, étant donné que la famille Borghèse a eu une offre ferme de 3,600,000 lire pour *l'Amour sacré et l'Amour profane*, de Titien ; et ceci n'est pas une histoire inventée, c'est un fait réel qui résulte clairement d'une correspondance échangée entre le prince Borghèse et le ministre, à l'époque où le gouvernement négociait l'achat de la Galerie, achat qui a été réalisé depuis.

Je n'ai pas besoin de dire que les mandataires ayant un million en caisse n'étaient pas des délégués des musées d'Etat, même pas de ceux de Berlin, si largement partagés en crédits ordinaires et extraordinaires, et dont les achats sont toujours rondement menés.

Les gouvernements, tenus, par les Parlements, à une grande prudence, s'étaient contentés, les uns, d'envoyer discrètement des personnes de confiance, les autres, de recommander à leurs agents de veiller au grain et d'envoyer des avis dès qu'ils auraient vent de la dispersion de la Galerie de l'hôpital.

Tout le monde en a été pour la perte des illusions, et vraiment ces illusions étaient inexplicables.

La loi italienne est formelle et claire

Aucun objet d'art, appartenant à une entité morale, laïque ou religieuse, ne peut être vendue sans une autorisation préalable de l'autorité compétente, même si la vente doit faire rester l'objet en Italie.

Or, jamais une pareille autorisation n'a été demandée par l'hôpital, et l'eût-elle été, que le refus de l'autorité était certain.

Et cela pour plusieurs raisons.

Depuis vingt ans, M. Ridolfi négociait l'achat de la Galerie au profit des musées de Florence, et, de plus, sur le bruit d'une vente, répandu par des intéressés comme ballon d'essai, Florence s'était ému et avait porté haut ses réclamations. Car, en Italie, les cités regardent comme un patrimoine sacré les œuvres d'art léguées par le passé.

Finalement, et en vertu d'une loi spéciale, la Galerie de Santa Maria Nuova a été cédée aux musées de l'Etat à Florence, moyennant une somme de 495,000 lire, payables par annuités.

Et ce n'est pas cher, et il n'en coûtera rien à l'Etat ; c'est le tourniquet des musées qui fournira l'argent !

L'Adoration des Bergers, de Van der Goes, est donc maintenant dans une belle salle des Offices, avec des portraits par Memling et Q. Metsys, et quelques tableaux de Roger Van der Weyden et de Cristus Peter.

L'Adoration a été souvent décrite et même chantée en vers, mais quel que soit le talent d'un poète, son lyrisme ne vaut pas une gravure, surtout lorsqu'elle a été faite par Léopold Flameng.

J'ai vu à l'œuvre cet éminent artiste, lorsqu'il exécutait son dessin dans la Galerie de l'hôpital ; il n'est pas possible de pousser plus loin la vérité d'une interprétation ; c'est la Direction des Beaux-Arts de France, et cela lui fait grand honneur, qui a donné la commande ; il est permis néanmoins de regretter que Flameng n'ait eu à graver que le panneau principal.

Et, maintenant je le dis sincèrement, je ne me suis pas emballé sur le Van der Goes : que ce soit l'incontestable chef-d'œuvre de ce peintre, je n'en disconviens pas.

Par une fortune singulière, l'Italie, sur quatorze tableaux connus de Van der Goes, en possède la moitié ; je les connais tous, aucun n'approche, même de très loin, de *l'Adoration*, ce n'est pas discutable ; mais, dans cette œuvre, l'on trouve sensiblement moins de sentiment, de douceur, d'onction, de piété que dans les Adorations des peintres italiens du XVe siècle.

La composition est excellente et savante, mais l'émotion n'y est pas.

Il est vrai que je suis un sectaire.

Les deux nouvelles salles ne laissent absolument rien à désirer comme installation.

La couleur des parois est d'un ton neutre et calme.

Les plafonds sont un peu plus clairs et rehaussés de quelques filets d'or très discrets.

La lumière est excellente et peut être réglée à volonté par un jeu de rideaux.

Les tableaux sont espacés ; jamais il n'y en a plus de deux en hauteur lorsqu'ils sont de dimensions moyennes.

Telle salle, qui pourrait contenir quarante toiles, n'en a même pas la moitié.

En un mot, on ne peut mieux faire.

(Florence) GERSPACH.

Le 16 avril aura lieu, à Rome, l'ouverture du Congrès international des Sciences historiques, sous l'auguste patronage de S. M. Victor-Emmanuel III, roi d'Italie.

Les sections du Congrès sont au nombre de seize, dont l'une comprend l'histoire de l'art.

Les adhérents sont environ onze cents.

Parmi les Français, il y a MM. C. Barrère, Bertaux, de la Vedal, G. Boissier, E. Bourgeon, F. Bouvier, Cagnat, Collignon, Courbaud, Demangeon, Diehl, de la Tour, Havet, Gerspach, Héron de Villepasse, H. Houssaye, Léonardon, Lambert, Michon, Madelin, Lafenestre, Daumet, Guillaume, Müntz, Perrot, Potier, S. Reinach, Th. Reinach, Robilleau, G. Schlumberger, Sorel, Trawenski, Vandal, G. Yver.

La sculpture française est représentée par M. E. Guillaume ; la peinture, la gravure, par personne.

La collection des portraits des peintres peints par eux-mêmes, de la Galerie des Offices de Florence, a reçu le portrait de M. Benjamin-Constant, membre de l'Institut.

Les portraits de peintres français précédemment envoyés sont ceux de MM. Bouguereau et Fantin-Latour ; d'autres sont depuis longtemps attendus, mais ils n'arrivent pas.

* * *

La Direction générale des Beaux-Arts au Ministère de l'Instruction publique à Rome a formé un recueil de photographies des monuments, objets d'art, etc.

La collection est répartie en vingt-deux volumes et comprend environ trente mille pièces ; elle est à la disposition du public ; chaque jour elle reçoit de nouveaux documents.

A Milan, on a fait de même pour les photographies de la ville, musées, églises et sites. Voilà des exemples à imiter, d'autant plus facilement que la dépense est nulle, se bornant aux reliures.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS

N° 3 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Avril 1902



LOUIS DAVID. — PORTRAIT DE MADAME SERIZIAT, NÉE PÉCOUL

Peint en 1795. — Salon de l'An IV. — Exposé en 1863 et 1900. — Acquis par le Musée du Louvre en 1902



Les Accroissements des Musées

DEUX PORTRAITS PAR LOUIS DAVID

« Oui! voilà bien le grand maître! Comme tous les « autres portraits pâlissent près de ceux-là! Quelle sim- « plicité dans les attitudes! quelle vigueur de pinceau!...

« Le portrait de l'homme est bien composé. Le visage « manque de rondeur et de vie, mais les culottes, les « bottes, etc., sont rendues avec une grande vérité. Le linge « n'est pas trop soigné, ainsi que le fond. Ce n'est pas chose « facile de bien détacher une figure sur un fond de ciel... « Le portrait de la femme est peut-être encore plus beau. « La robe est parfaitement rendue; la tête est pleine de vie, « mais le ton est dur et cru. Il y a aussi quelque embarras « dans l'attitude de la figure, on ne sait si elle est assise ou « debout. Enfin, l'avant-bras paraît trop court, et peut-être « aurait-on pu mettre plus de grâce dans la main. L'enfant « qu'on voit sur le tableau, près de la femme, est d'une « teinte admirable : la tête semble être de Van Dyck. »

Qui parle de la sorte? Polyscope (Amaury-Duval), dans *la Décade philosophique*, où il rend compte du Salon de l'an IV, et ces deux portraits « près de qui tous les autres pâlissent », ce sont les deux portraits, par David, que le Musée du Louvre vient d'acheter et qu'il n'a pas cru trop payer bien plus de 100,000 francs.

En 1852, à la vente de Lord Saint-Vincent, le portrait d'André Chénier faisait 72 francs; en 1835, à la seconde vente de l'atelier du maître, le portrait de Madame Trudaine était adjugé 40 francs; en 1826, à la première vente David, le portrait de M. Joubert était payé 123 francs; en 1837, à la vente de Gérard, le portrait du peintre par lui-même, daté de 1790, était payé 682 francs par son élève M. Delafontaine, et si, à la vente de celui-ci, il montait à 1,500 francs, c'est qu'il était poussé par le petit-fils de David; à la vente de 1826, le portrait de Madame Pastoret, assise près du berceau de son enfant, était adjugé 400 francs; à une vente X..., en 1861, le portrait de Madame de Polignac atteignait à grand'peine 330 francs. Quant aux dessins, inutile d'en parler : en 1862, à la vente Van Os, l'étude terminée, à la sépia, de Madame Morel de Taigny avec ses deux filles faisait 32 francs!

Mieux, les portraits de M. Pécoul et de Madame Pécoul ont été achetés par le Louvre, en 1844, de M. Dequevauvilliers, pour *six cents francs les deux*. C'est le meilleur et le plus curieux terme de comparaison; car, de ces tableaux dont on suit le passage dans les ventes, certains peuvent être douteux; d'autres, qui sont authentiques, reçoivent de la figure historique qu'ils représentent une plus-value, tandis que dans les portraits de M. et Madame Sériziat, que le Louvre vient d'acquérir, comme dans les portraits de M. et Madame Pécoul, il s'agit de personnages quelconques, dont l'effigie n'éveille aucun souvenir de piété ou de curiosité, et ce sont, au propre du mot, des *portraits de famille*. C'est donc pour la façon dont ils sont dessinés, peints et exécutés, qu'on les apprécie, uniquement au point de vue de la peinture, et toute autre considération mise de côté. Or, l'enthousiasme que, il y a cent ans, ces portraits inspiraient à Amaury-Duval est pareil, sinon plus grand. C'est qu'en effet, pour la pose, le dessin, l'accord des tons, — sinon pour la conservation, — ils sont entre les plus beaux que l'on sache de David. Dans son œuvre, ils marquent d'une façon éclatante; ils y portent un renouveau de fraîcheur, de grâce et comme d'allégresse, qui s'explique par l'époque où ils ont été exécutés et par le but que le maître s'est proposé en les peignant.

* * *

On sait que le 16 mai 1782, Jacques-Louis David avait, à trente-trois ans et demi, épousé Marguerite-Charlotte Pécoul, fille de Charles-Pierre Pécoul, entrepreneur des



LOUIS DAVID. — PORTRAIT DE M. SÉRIZIAT

Peint en 1795. — Salon de l'An IV. — Exposé en 1863 et 1900. — Acquis par le Musée du Louvre en 1902

bâtiments du Roi, et de défunte Marie-Louise Lallouette. M. Pécoul, père d'un ami de David, joignait à une belle fortune un goût éclairé pour les arts, et, confiant dans la brillante carrière du jeune peintre, il l'avait recherché pour sa fille aînée. Le ménage fut heureux dix ans; il avait eu quatre enfants de 1783 à 1786, mais la politique vint tout gâter. Madame David était catholique et royaliste. David, qui pourtant n'avait point été la victime de l'ancien régime, s'était lancé à corps perdu dans la Révolution. La mort du Roi, qu'il vota, acheva de briser une union déjà fort relâchée; Madame David demanda et obtint le divorce, qui fut prononcé le 26 ventôse an II, et, laissant David aux compromettantes amitiés politiques qui entraînaient son faible caractère à le rendre complice des pires tyrannies, elle se retira avec ses deux filles chez son père, qui habitait une belle propriété à Saint-Ouen (commune de Favières), près de Tournan (Seine-et-Marne). Mais, après Thermidor, au moment de la réaction contre les hommes de Robespierre, elle ne put voir sans pitié le père de ses enfants emprisonné par des hommes qui n'avaient point comme lui l'excuse de sa naïveté et, peut-on dire, de sa niaiserie politique. Elle se rapprocha de lui et s'efforça de le sauver.

Elle avait deux sœurs : l'une, Émilie, qui avait épousé M. Sériziat; l'autre, Constance, avait été mariée à Auguste-Cheval Hubert ou de Saint-Hubert, architecte, grand prix d'architecture en 1784. Hubert avait été associé par David à ses programmes de fêtes nationales et lui devait, semble-t-il, la direction des travaux de transformation de la Sorbonne; mais, soit qu'il eût peur pour lui-même ou pour ses intérêts, il se terra, s'il ne fit pis. Sériziat, au contraire, s'établit le fondé de pouvoirs de son beau-frère, dont il rédigea et signa les pétitions; de concert avec Madame David, il mit en mouvement les peintres, les gens de lettres et les élèves du peintre, et, le 8 nivôse an III, il obtint qu'un décret ordonnât l'élargissement de son beau-frère. Bien mieux, il lui donna asile à sa campagne de Saint-Ouen, dont, à la suite de la mort de M. Pécoul, il venait d'hériter. Il y avait d'autant plus de mérite que sans doute il était le fils du général Sériziat, qu'on reprochait à David de n'avoir pas sauvé de l'échafaud. David, il est vrai, s'en défendait. « Qui ne sait, écrira-t-il tout à l'heure, que, pendant plus de quinze mois, j'ai défendu la vie de Charles Sériziat, général de brigade, mon allié, et qu'après l'avoir soustrait aux proscriptions lyonnaises, j'ai eu la douleur de le voir arrêter et traduire au tribunal révolutionnaire le 10 messidor dernier, malgré les plus vives représentations que je fis en sa faveur au Comité de Sûreté générale, qui prit cet arrêté contre lui ? »

Dans cette retraite de Saint-Ouen, trois mois passent pendant lesquels, comme un gage de sa reconnaissante amitié, David exécute le portrait de Madame Sériziat. Mais, en germinal, une nouvelle tempête s'élève. La section du Muséum dénonce David, l'accuse d'avoir, au Comité de Sûreté générale, présenté une liste de proscription des artistes. Adressée à la Convention en floréal, la dénonciation de la section eût peut-être été mise en oubli, mais les journées des 2 et 3 prairial, l'envahissement de l'Assemblée, le meurtre de Féraud réveillent les colères contre les terroristes. Le 9, David est décrété d'accusation avec les anciens membres des Comités de Salut public et de Sûreté générale; il est appréhendé à Saint-Ouen et incarcéré aux Quatre-Nations. Mais si l'on peut rechercher David pour ses actes antérieurs à la révolution de Thermidor, vainement tenterait-on de l'impliquer dans l'attentat de prairial. A l'aide de Sériziat, il multiplie les réponses, les réfutations et les suppliques, et, le 16 thermidor, le Comité de Sûreté générale, « sur les rapports qui lui ont été faits constatant la maladie du représentant du peuple David et l'état où il se trouve, arrête qu'il sera transféré dans la maison de la citoyenne Pécoul, section du Luxembourg, où il restera sous la garde d'un gendarme, jusqu'à ce qu'il puisse être conduit à Saint-Ouen, près Tournan, Seine-et-Marne, chez le citoyen Sériziat, pour y demeurer sous la garde du même gendarme ».

Bien que sa liberté définitive ne dût être prononcée que par l'amnistie décrétée par la Convention le 4 brumaire an IV, David, sous la garde de son gendarme, ne jouit pas moins profondément des délices de cet automne où il trouvait la liberté et une vie très douce dans cette jolie campagne, entre ces deux êtres de grâce et d'amitié, celle que Madame David appelle toujours « la bonne Émilie » et celui, dit-elle, « dont nulle marque de dévouement ne doit étonner » et qui se montra « l'ami le plus zélé ». C'est en cette joie de la liberté retrouvée et de l'existence reconquise que David acheva le portrait de Madame Sériziat et qu'il exécuta celui de son beau-frère. Bien que les deux tableaux aient été exposés au grand salon du Muséum du Louvre, ouvert en vendémiaire de l'an IV, un seul est inscrit au livret :

N° 106. — *Portrait d'une Femme et son enfant.*

Mais on a vu l'émotion que l'un et l'autre produisirent.

* * *

Dans cette prodigalité de statues qu'on dresse comme au hasard à tout peintre dès qu'il meurt, il se trouvera peut-être, quelque jour, un morceau de marbre ou une coulée de bronze sans emploi qu'un statuaire oisif imaginera d'employer à reproduire l'image du glorieux chef de l'École française, de celui qui est et reste le Maître, et qui, en ce Paris où il est né, n'a pas un buste qui évoque son souvenir, pas même une plaque de rue où son nom soit inscrit. Ce jour-là, on réunira les magnificences de son œuvre, comme on fait pour les vilenies de tant d'autres dont vainement on s'efforce d'imposer la chétive renommée. Alors, on verra le plus étonnant triomphe. D'autres portraits, pieusement conservés par les descendants de David, viendront se joindre à ceux-ci; d'autres encore, puis d'autres; ils feront cortège aux grandes compositions antiques par qui l'art fut renouvelé, aux immenses toiles où l'histoire Napoléonienne est inscrite, aux tableaux de genre où toute la grâce des êtres se trouve unie à toute leur beauté; et l'on se demandera par quel vent d'aberration et de folie les cerveaux, en France, ont été touchés, qu'il ait fallu près d'un siècle pour que Paris apprît et reconnût son injustice, pour qu'il proclamât l'immortalité de son plus grand peintre, et, près de ce quai de la Mégisserie où il est né, devant le Louvre qu'il habita et qu'il honore de ses chefs-d'œuvre, lui érigeât, à la fin, au milieu des Espagnols équestres et des miniaturistes épiques, le tardif monument de sa reconnaissance et de son admiration.

FRÉDÉRIC MASSON.



Cliché Girardon.

PSAUTIER DE CHARLES LE CHAUVE

VOLET DE GAUCHE

Ivoire du IXe siècle *(David et le Prophète Nathan)*. — Bordure de filigrane d'or et pierres

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE. — EXPOSITION DES MANUSCRITS, N° 267



Cliché A. Giraudon

COUVERTURE D'ÉVANGÉLIAIRE — FRAGMENT. — IVOIRE DU XIe AU XIIe SIÈCLE
Bibliothèque Nationale. — Exposition des Manuscrits, n° 275

TRÉSORS DES BIBLIOTHÈQUES

IVOIRES DES RELIURES

On pourrait s'étonner de rencontrer en une bibliothèque, fût-elle la Bibliothèque Nationale, c'est-à-dire la plus riche du monde, au milieu de manuscrits et de livres destinés à la manipulation brutale, tant d'œuvres sculptées, repoussées, émaillées ou serties de pierres précieuses, en vérité plutôt reliquaires ou écrins, que non pas reliures d'usage. Même si l'on admettait que de telles œuvres fussent aujourd'hui réservées et communiquées à grand'-peine, on aurait lieu d'admirer que, aux temps réputés barbares, les vieux Francs eussent couramment cherché, pour leurs manuscrits, de tels ivoires, d'aussi magnifiques dentelles d'or ou d'argent, et voulu, pour leurs livres, l'habillement somptueux. Dans la réalité des choses, il n'en allait pas autrement qu'aujourd'hui encore; ils étaient rares les manuscrits, ainsi revêtus d'orfèvreries et de sculptures, rares tellement, que leur qualité d'œuvres à peu près uniques les a sauvés du désastre à travers les temps troublés, et que, si nous les pouvons admirer encore, nous le devons à cette condition spéciale qui, d'année en année, les a rendus plus sacrés et plus dignes de respect. Le livre que les dames russes offraient ces années dernières à Madame Carnot, et qui est, dans l'instant, exposé à la Bibliothèque Nationale, procède du même sentiment; il nous semble peut-être un peu chargé de dorures et de pierres à l'heure présente; que les siècles passent, il sera d'une curiosité pareille, sinon d'un art aussi parfait, et d'une pérennité aussi certaine.



Cliché A. Giraudon. PLAQUE DE RELIURE. — IVOIRE DU IXe SIÈCLE
Musée de Cluny

Nos pères carlovingiens tenaient le livre des Évangiles pour la parole de Dieu elle-même; ils lui voulaient l'exécution impeccable des écritures, le pourpre des fonds, l'or de la lettre et, comme tabernacle, la reliure faite des matières les plus nobles. Des romains consulaires, ils tenaient l'admiration pour l'ivoire sculpté, sur lequel de grands artistes, venus de Byzance ou d'Italie, formés aux goûts des conquérants francs, jetaient les ornements antiques conservés et transformés, et savaient, avec une habileté merveilleuse, redire les scènes de l'Écriture. Tout est à la religion dans ce siècle de foi. L'Ancien et le Nouveau Testament, le Nouveau surtout, fournissent le thème, et, naïvement, avec la précision naturaliste qu'ils ont encore gardée, ces hommes montrent les Hébreux en gens de leur temps propre, c'est-à-dire



Cliché A. Giraudon.

COUVERTURE D'ÉVANGÉLIAIRE

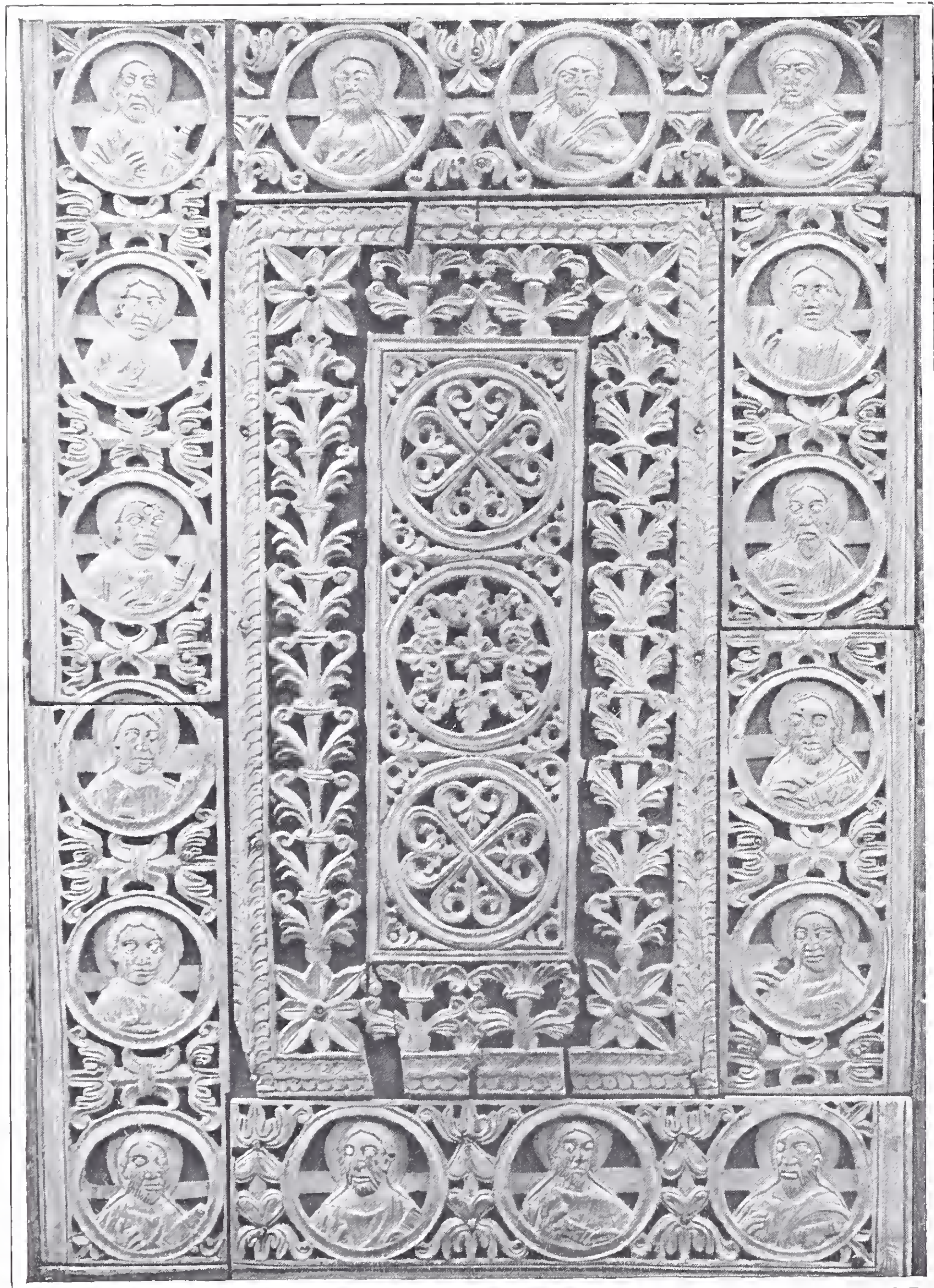
Ivoire du IXe siècle *(Annonciation. — Adoration des Bergers. — Massacre des Innocents)*

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE. — EXPOSITION DES MANUSCRITS, No 276

dans ce compromis de costume romain encore, mais romain de la décadence, où les traditions chrétiennes jettent leur apport inattendu et singulier. Que sont les figurants du mystère de la Passion aperçus sur l'ivoire du manuscrit latin 9388 reproduit page 11 ? Des Romains tous, et peut-être, dans leur piété sincère, ces figurines sont-elles en réalité plus rapprochées du vrai, ou du probable, que jamais ne le seront les tableaux d'un Raphaël ou d'un Rubens. Les quatre évangiles enfermés dans ces filigranes d'or, sous cette plaque d'ivoire ajouré, passent pour avoir été écrits par Louis le Débonnaire lui-même, mais cette légende pieuse vaut, en histoire, les récits de la Chanson de Roland. Les savants disent que le manuscrit est du xe siècle, et que, par artifice, un ancien ivoire y a été fixé. Il provient de Metz et fut envoyé en 1802 à la Bibliothèque.

C'est de Metz également que vient l'autre évangéliaire écrit au xie siècle, dont l'ivoire est sûrement antérieur de deux siècles (p. 7.) Ici le mélange de la réalité et de la tradition s'accuse davantage; l'ange aux grandes ailes, la Vierge drapée, les exorcistes se confondent avec des bergers romains, portant encore ce bonnet phrygien, dont la destinée sera si extraordinaire après huit siècles. Les pampres sculptés en bordure trahissent l'origine du sculpteur, lequel pouvait apercevoir, au pays messin, les vignobles déjà existants du mont Saint-Quentin. Sur ces artistes respectueux, naturalistes au bon sens, le vrai seul exerce son impérissable puissance; ils ignorent les subterfuges des écoles, les enseignements qui, trois ou quatre siècles durant, vont plonger les arts et l'imagerie dans une sotte grammaire, en une somnolence béate, où la répétition et la copie triompheront. Les deux ivoires de Cluny ici entrevus nous permettent de juger de la décadence immédiate et brutale, à quelque demi-siècle d'intervalle. Que l'on compare la crucifixion lourde, de l'un d'eux (p. 6), à celle du premier évangéliaire dont nous parlions, on jugera du contraste, et on pourrait dire de l'effondrement. C'est que, déjà, les artisans de Saint-Claude, dans le Jura, les moines d'abbayes se sont mis à imiter les grands artistes d'auparavant, et, comme leurs moyens sont bornés et leur esthétique plus modeste, ils s'attachent de préférence au côté imagerie populaire, à ces diverses particularités qui, d'eux à nous, constitueront le thème invariable des objets de sainteté courante. A droite et à gauche de la croix du Christ, il y a le soleil et la lune, avec des figures humaines; au xve siècle ils y seront encore. Seule la robe de Jésus-Christ se sera transformée en un jupon, comme on le voit au xe siècle, dans l'autre ivoire de Cluny ci-après (p. 12), et, d'année en année, elle ira se diminuant, se remontant, tant que, à la fin, elle sera un voile à peine.

Comme nous suivons expressément dans leur déformation barbare les travaux de ces sculpteurs médiévaux! Comme tout à coup, sautant de l'admirable scène, sculptée sur ivoire au temps de Charlemagne, représentant *l'Ame de David protégée par le Tout-Puissant* (p. 9), nous tomberons au xiie siècle, après les époques d'anarchie du xe siècle, les brutalités normandes et le chaos dont les premiers Capétiens hériteront à la male heure! Qu'on cherche, sans parti pris, sans nulle considération de temps ni de lieu, dans l'ivoire carolingien, ces figures d'homme campées par un maître, ces gestes souples, justes, ces lions, étudiés par un animalier de premier ordre, on a l'étonnement de retrouver, çà et là, quelque ressouvenir des Grecs fameux ou des



Cliché A. Giraudon.

COUVERTURE D'ÉVANGÉLIAIRE. — IVOIRE SUR AIS DE BOIS DU XIe-XIIe SIÈCLE
Bibliothèque Nationale. — Exposition des Manuscrits, n° 275



PSAUTIER DE CHARLES LE CHAUVE

VOLET DE DROITE

Ivoire du IXe siècle *(L'Ame du roi David protégée par le Seigneur)*. — Bordure de filigrane d'or et pierres

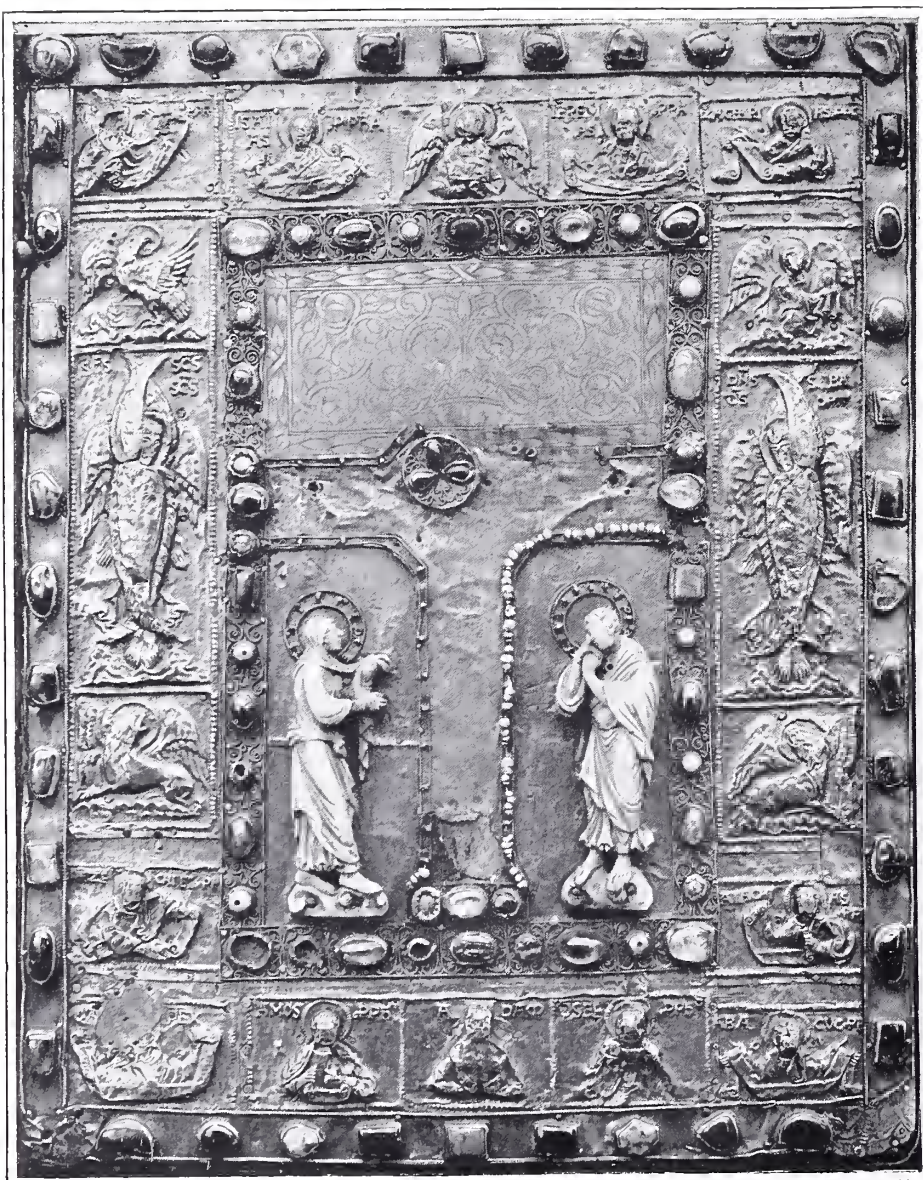
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE. — EXPOSITION DES MANUSCRITS, No 267

Romains du grand siècle. Le sculpteur paraphrase le psaume LVI dans cette œuvre splendide, comme, au verso, il nous montre *David dialoguant avec le prophète Nathan* (p. 5). L'homme nu couché dans cette seconde scène, les bergers de la petite scène du bas sont d'une exécution moderne, vivante, telle que le maître le plus habile ne saurait faire mieux. Et ce sont encore les Messins qui possédaient ce chef-d'œuvre ; les deux ivoires recouvraient le psautier de Charles le Chauve, écrit en 842 par le chanoine Luithard, du vivant de la reine Ermentrude ! En 1674 les chanoines de Metz, ayant quelque obligation à Colbert, lui offrirent leur trésor ; il passa par lui à la Bibliothèque, mais le grand ministre le garda longtemps chez lui ; il l'enferma dans une gaine en maroquin à ses armes, que la Bibliothèque a gardée.

Alors, de ce plein soleil de l'art carolingien, nous arrivons au xie siècle, lorsque les Normands de la tapisserie de Bayeux s'en vont conquérir l'Angleterre, et voilà que la tourmente a couru, que les belles conceptions se sont égarées, que tout l'art chrétien a versé dans la pratique lourde, hors de la vérité naturaliste. La reliure des *Epîtres de Cologne* aperçue à la première page de cet article vient des bords du Rhin (en-tête p. 6). La décoration en est restée agréable, elle est celle des basiliques, des chapiteaux, des rosaces de façade (p. 8), mais les figures ! Le hiératisme impose à ses fidèles l'expression hautaine et sublime, et, pour ces gens, cette expression s'obtient par de gros yeux en boules, des nez camus, d'affreuses grimaces. Ceux-là sculpteront aux chapiteaux des églises le *Daniel dans la Fosse aux Lions*, Daniel pareil à un bonhomme de pain d'épice, les lions semblables à de gros moutons. Eux ou leurs pareils en Italie, en s'inspirant des Byzantins, sculpteront la plaque de reliure du musée de Cluny que nous donnons p. 12. Crucifixion sauvage, qu'on dirait venue des préhistoriques mexicains, d'un caractère étrange pourtant et d'une particulière harmonie. Il nous faut toutefois nous recueillir pour retrouver, au milieu de ces histoires, Jésus, la Vierge et saint Jean, pour reconnaître le soleil et la lune obligés, et apercevoir, au bas, saint Vital et saint Valère dans leur petite niche. Autour ce sont les apôtres, des papes et des saints ; aux deux coins de l'extrémité inférieure saint Marc et saint Luc, caractérisés par le lion et le bœuf, et ce motif persistera aux reliures pendant tout le moyen âge, en ajoutant à la partie supérieure l'ange de saint Jean et l'aigle de saint Mathieu.

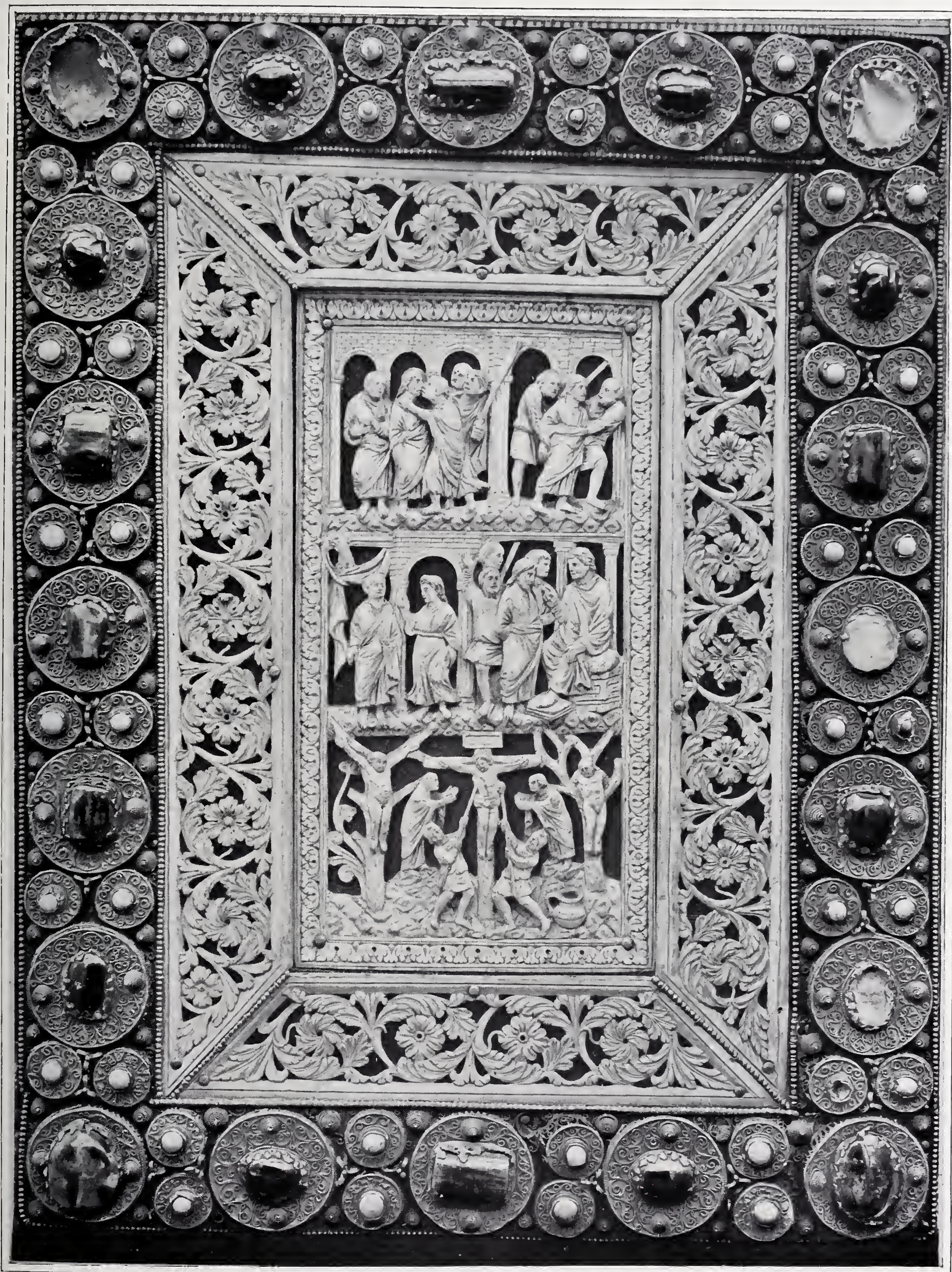
L'exposition de la Bibliothèque Nationale nous fait, pas à pas, suivre l'art de la reliure médiévale dans ses inventions et son esthétique particulière, mais c'est toujours Metz qui triomphe, Metz qui, en 1802, outre les pièces capitales dont nous venons de parler, envoie à la Bibliothèque Nationale un *Sacramentaire de Drogon*, évêque en 826 ; un *Évangéliaire* à bordure d'argent du xive siècle dans lequel est enchassé un ivoire byzantin ; un *Évangéliaire de Saint-Sauveur* relié d'un ivoire roman. Et c'est merveille, que, dans son histoire tourmentée, la ville lorraine eut gardé si pieusement et si heureusement ses reliques, merveille aussi que, à l'heure qu'il fallait, ces richesses fussent venues chez nous en France, où était leur place nationale.

Toutes les plus belles pièces de l'exposition ne proviennent pas de Metz cependant ; tout à l'heure le xiie et le xiiie siècle nous fourniront des spécimens de l'art des relieurs français, au moins comparables à ceux dont nous avons parlé. De plus, il faudrait se garder de croire que l'esthétique du xie siècle fût restée, chez nous, à l'état d'enfance où nous la trouvons dans les premiers temps des croisades. Le *Missel de l'abbaye de Saint-Denis*, écrit au xie siècle, avec notation musicale en neumes, nous offre une reliure en métal repoussé, ornée de figures de la Vierge et de saint Jean, en relief d'ivoire, dont les poses et les costumes dénotent une belle pratique dans la taille des figures (p. 10.) Le geste de l'apôtre Jean est d'une particulière franchise et d'une belle vérité dramatique. Les « expressions » dont on abusera plus tard, sont rendues là avec



Cliché A. Giraudon.

MISSEL DE L'ABBAYE DE SAINT-DENIS
IVOIRES DU XIe SIÈCLE ET MÉTAL REPOUSSÉ ORNÉ DE PERLES ET PIERRES
Bibliothèque Nationale. — Exposition des manuscrits, n° 261



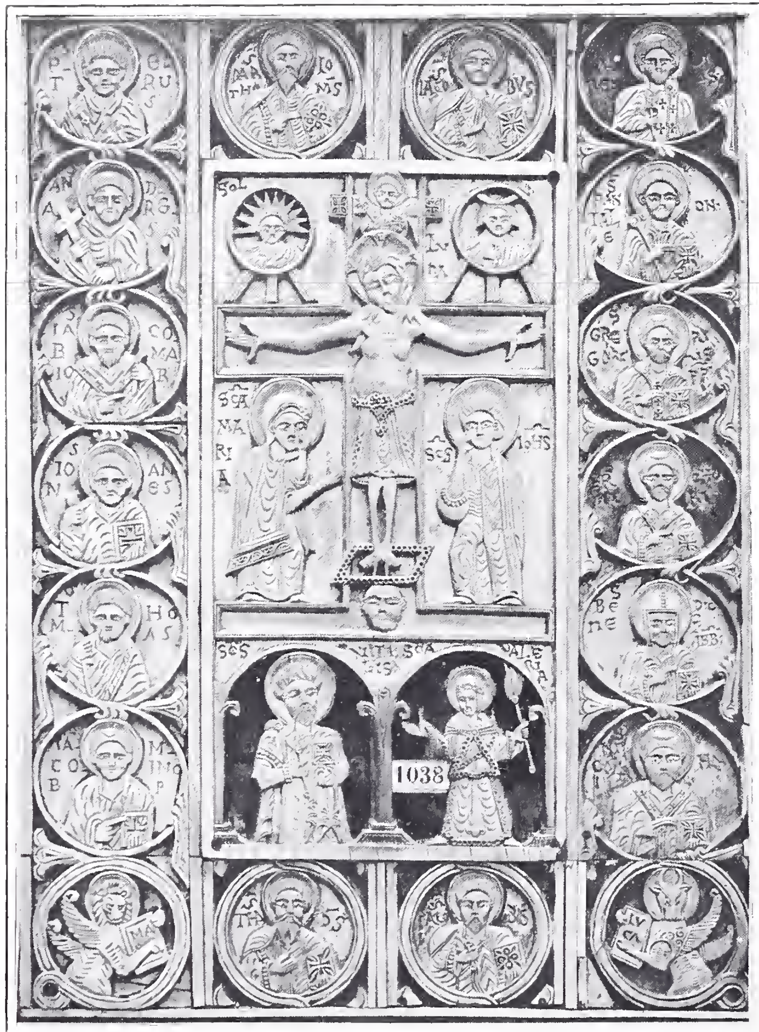
RELIURE D'UN ÉVANGÉLIAIRE MESSIN DU Xe SIÈCLE

Ivoire du IXe siècle *(Le Baiser de Judas. — Jésus devant Pilate. — La Crucifixion)*, bordure romane de filigranes, pierres précieuses et verroteries

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE. — EXPOSITION DES MANUSCRITS, No 268

une science consommée. Je ne parle pas du métal repoussé sur les bordures ; ce sont des apôtres, des séraphins et, aux cinq autres angles, les symboles des évangélistes. L'ensemble de la décoration remonte au commencement du XIIe siècle, au temps de la grande splendeur de l'abbaye. Les pierres précieuses ont tenté la cupidité de certaines gens, plusieurs manquent, d'autres ont été remplacées par du verre, le Christ d'ivoire a été arraché, il ne reste que la croix repoussée et le nimbe formé de trois pierres en amandes.

Nous avons indiqué ci-dessus les provenances de ces pièces extraordinaires sur lesquelles l'or et l'argent, l'ivoire, les pierres rares, se venaient enchâsser dans l'or des filigranes et des ciselures, où les émaux de Verdun se mariaient parfois aux fines besognes de l'orfèvre Messin. Mais il se faudrait garder de croire que, à l'origine, chacune de ces reliures eût été définitive, et se fût gardée de mélanges. Bien souvent le motif principal, sculpté sur ivoire, avait une autre destination; on l'avait recueilli comme une relique et enchâssé longtemps après dans une bordure moderne. Le volet de droite du psautier, dit de Charles le Chauve (p. 9), a reçu postérieurement le cadre en filigrane, dont l'aspect, un peu sauvage, contraste avec les délicatesses de l'ivoire central. L'évangéliaire messin (p. 11) a pareillement reçu une décoration de bijouterie, dont les motifs ne sont pas sans un ressouvenir lointain des torques ou des fibules portés par les derniers Gaulois. Comme tous ces beaux livres, transmis de génération à autre, demeuraient au même lieu, il n'était point rare qu'on y ajoutât, par-ci par-là, une émeraude, une topaze, qu'on reprît l'orfèvrerie, suivant une mode plus récente, plus au goût des derniers venus. Sous les Carlovingiens, beaucoup d'intailles, de pierres antiques, gravées au temps des empereurs romains, et représentant des dieux payens, ou des héros se joignaient à la représentation du Christ ou de la Vierge. Lorsque les moines comprirent quelles gens c'étaient là, ils les avaient fait disparaître et les avaient remplacés par des verroteries, ou des séraphins d'or repoussés en bosse, tels ceux du missel de Saint-Denis (p. 10). Mais une renaissance se fit, les proscriptions de l'image antique furent moins sévères. Saint Louis, lui-même, qui n'était cependant ni un collectionneur, ni un bibliophile, mais que la curiosité de ces têtes romaines amusait peut-être, en fit sertir une dans un des missels offerts par lui à la Sainte-Chapelle (n° 258 de l'Exposition, non reproduit ici). Je cite ceci pour son étrangeté; sauf que le fait de placer cette figure d'empereur au bas de la croix de Jésus-Christ, ne semblât au roi de la croisade, une sorte de symbole, comme une humiliation infligée au paganisme, aux Romains bourreaux du Christ, il semblerait incroyable que pareille idée lui fût venue.



Cliché A. Giraudon

PLAQUE DE RELIURE. — IVOIRE DU Xe SIÈCLE
Musée de Cluny. — Exposition, n° 1038

Les reliures en « couteau de Jeannot » ne sont pas rares à la Bibliothèque Nationale. L'une d'elles, un *sacramentaire* de Drogon (Exposition n° 270), est aujourd'hui un ouvrage de velours, sur lequel on a appliqué l'ancien ivoire de la couverture primitive. Or cet ivoire n'était lui-même qu'un remplaçant. Il avait été chargé de combler les vides, faits dans la reliure, par les amateurs de pierreries qui s'en étaient approprié les plus rares spécimens, et cela fort anciennement. Une mention désolée a été mise, par un moine, au folio 129 du manuscrit : « desunt petræ LXVIIII seraculum I », on avait enlevé 69 pierres ! Ce fut probablement à la suite de ce désastre qu'on se décida à compenser les manques, par un ivoire sculpté, représentant *les sacrements*, et cette pièce était contemporaine de la restauration du livre, car les figures en sont du XIIe siècle ; elles ont été sculptées dans la Lorraine, un des pays de France où les arts de sculpture et de gravure brillèrent, dès les plus anciens temps.

(Le sacramentaire de Drogon est également entré à la Bibliothèque en 1802 venant de Metz.)

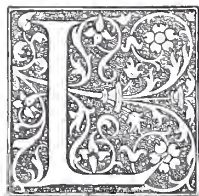
En réalité, nous ne voyons presque jamais une de ces reliures antiques dans leur virginité d'origine. Même celle de *l'Évangéliaire* (p. 7), qui paraît homogène à première vue, a été reprise; la bordure de vigne est rapportée ; les ais sur lesquels elle est fixée ne sont pas ceux du début. Celle, plus brutale et cependant très décorative, *l'Evangéliaire* (p. 8), est composée de fragments sciés et réunis, au XIIe siècle, sur des volets de bois. Ce jeu de cadres mobiles est constant dès les plus anciens temps, il deviendra de pratique courante dans l'ornementation des reliures au moyen de fers chauds; il passera bien plus tard dans la technique décorative du livre imprimé. Et, comme dans ces besognes hiératiques tout se perpétue, nous reverrons à cinq ou six siècles de nos ivoires, les mêmes scènes réapparaître, le même soleil et la même lune des crucifixions (p. 6 et 12), les mêmes arbres en pomme de pin (p. 7), la main divine (p. 6).

HENRI BOUCHOT.



FILIPPINO LIPPI. — LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET SAINT JEAN

La Collection de M. Henri Rouart



La collection de M. Henri Rouart est une des plus typiques et des plus célèbres parmi les collections parisiennes.

Elle est une de celles où la promenade est le plus agréable, l'accueil le plus engageant. Les artistes et les passionnés d'art s'y trouvent merveilleusement à l'aise, car ils entrent de prime abord dans l'intimité matérielle des œuvres et dans l'intimité intellectuelle de celui qui les a rassemblées. Mais ce n'est pas la seule, ni même la principale raison de sa célébrité. Les causes en sont plus profondes et elles offrent, à étudier, un enseignement que nous allons essayer de dégager.

Une collection, c'est un organisme. C'est un ensemble animé d'une vie particulière et très diverse selon sa composition et le caractère de celui qui l'a formé. Elle peut inspirer les plus vives sympathies tout en étant très modeste, et ne causer qu'une impression de froideur tout en ne renfermant que des œuvres considérables. Elle peut projeter un grand éclat bien que composée d'un petit nombre de choses, et demeurer inexpressive quoiqu'elle montre des spécimens de tout.

Il serait intéressant de tracer, avec des exemples appropriés, l' « histoire naturelle des collections artistiques ». On y verrait tout d'abord que certaines collections naissent par instinct, et d'autres par imitation. Dans ces deux groupes principaux, on distinguerait des variétés très tranchées.

Parmi les premières, on montrerait les initiatives heureuses et celles qui le sont moins. Tel va droit aux œuvres tranchées, dont personne ne voulait, qu'on tournait en ridicule, et qui soudain se révèlent un jour pages capitales. Tel autre n'est pas dépourvu d'un pareil sens, mais il manque d'audace et ne prend que des demi-décisions. Cet homme de goût brille surtout par la finesse, et cet autre, au contraire, par un sens combatif et violent. Il y a même, parmi les collectionneurs de la famille instinctive, ceux qui ont un surprenant amour du mauvais. Le célèbre Borniche, qui avait réuni cinq ou six mille peintures, n'en possédait pas une seule bonne. Il était heureux, cependant, à sa manière, que l'on ne saurait toutefois recommander comme la meilleure. La Caze, Sauvageot et tous ceux, en un mot, que Balzac a génialement synthétisés en la personne du Cousin Pons, sont à la fois heureux et admirables.

La famille imitative a, elle aussi, plus d'un degré, et il n'est pas toujours facile de déterminer les genres. Les uns achètent à l'imitation des précurseurs, mais tantôt c'est par vanité, tantôt par intérêt. Il nous est arrivé bien souvent de visiter des collections dont les possesseurs, se plaçant devant une de leurs pièces importantes, commençaient par dire : « Cela m'a coûté un très gros prix : tant de milliers de francs », puis ajoutaient, avec un tremblement d'inquiétude dans la voix : « C'est très beau, n'est-ce pas ? » Question qu'ils n'auraient pas posée s'ils en avaient été absolument sûrs. De même, dans les collections imitatives, il y a très souvent des mélanges déconcertants, des avoisinements inexplicables. Il est évident que l'on ne peut aimer à la fois ce maître-ci et ce peintre-là. Alors... peut-être le collectionneur n'aime-t-il au fond ni l'un ni l'autre ?...

Cette physiologie très résumée nous aide à définir précisément la collection Henri Rouart. Elle appartient, à première vue, à la famille des collections instinctives ; elle se distingue à la fois par la finesse des choix et aussi par un esprit de combat ; aucune des œuvres n'a été achetée pour un plaisir d'amour-propre ; toutes sont venues ici pour une joie de l'esprit et des yeux ; aucune ne représente, pour le possesseur, un placement de fonds, mais toutes un placement de rêves.



P.-P. PRUD'HON. — ÉLISA BONAPARTE, PRINCESSE BACIOCCHI

En un mot, le grand intérêt de la collection Rouart, c'est que c'est *une collection qu'on voit vivre*. Depuis plus de trente ans que M. Rouart possède telle ou telle perle, il ne s'est pas encore blasé à son égard. Elle lui donne toujours la même douce et intense émotion. Il en parle comme on parle de vieilles et durables amours, où l'ardeur persistante s'embellit encore d'attendrissement.

Nous employions à l'instant le mot de : combat. On ne se douterait guère des luttes que beaucoup de ces œuvres aujourd'hui consacrées représentent. Mais il y a deux façons bien distinctes de posséder, par exemple, des peintures de Corot. La première consiste à les avoir acquises au moment où personne n'en voulait. La seconde, à les conquérir au moment où tout le monde, au seul nom de Corot, se pâme de confiance. Or, les œuvres méprisées et bafouées sont justement les plus difficiles à acheter et à



J.-S. DUPLESSIS. — PORTRAIT DE FEMME

imposer ; ce sont vraiment des acquisitions de combat. Vos proches, vos amis, vous considèrent avec une indulgente pitié, et il faut avoir la foi chevillée pour ne pas céder peu à peu à la déprimante influence de leurs sourires, de leurs indignations ou de leur silence poli. M. Rouart a passé par là naguère.

Dans ce temps-là, chez lui, des discussions de ce genre avaient lieu entre M. Degas, intime ami de la maison, où son œuvre brille d'un vif éclat, et un maître célèbre qu'il est inutile de nommer :

« Voyons, Monsieur Degas, disait celui-ci, vous ne pouvez pas affirmer sérieusement que Corot dessine *bien* les arbres.

— Mais si, répondait le peintre, et j'ajouterai qu'il dessine non moins magistralement les figures... »

Un éclat de rire général accueillait ces mots, et un autre artiste connu intervenait : « Allons, ne discutez pas ; vous voyez bien qu'il est encore en train de nous servir *un de ses paradoxes !* »

Ce qui semble paradoxal, aujourd'hui, c'est la possibilité de telles conversations. Et pourtant elles furent tenues ; et il s'en renouvellera d'analogues à la première grande occasion. Chez M. Rouart, elles s'engagèrent constamment jadis, au sujet de bien d'autres que Corot : Jongkind, Manet, Daumier, Degas, Renoir, Claude Monet, que sais-je ? Mais chacune de ces œuvres qu'il regarde aujourd'hui avec tendresse et ses visiteurs avec admiration, d'aucuns avec envie, il les défendait avec une fougueuse ténacité.

En visitant la galerie, il nous a dit un jour, très simplement et sans avoir préparé un mot à effet : « Je n'ai jamais eu ici que des choses de passion. » C'est tout le portrait du collectionneur, et c'est tout le résumé de la collection ; — et voilà pourquoi celle-ci possède la célébrité que nous disions.

Notez que cette passion s'est satisfaite sur de multiples objets : chez M. Rouart, un Millet voisine avec un Fragonard, un Daumier fait bon ménage à côté d'un Prud'hon ; le réalisme lyrique de Degas fait fort bon effet à proximité de la candeur souriante de Corot ; une belle dame du XVIIIe siècle ne se choque pas de la présence de Courbet.

Le caractère général de la collection Henri Rouart est donc celui d'un éclectisme passionné. Avec les années se sont accumulées, dans son hôtel de la rue de Lisbonne, des centaines et des centaines de notes exquises ; les dessins précieux ont peu à peu envahi les moindres coins. Le grand escalier, avec le vestibule, est à lui seul suffisant, tout tapissé de tableaux et d'études rares, pour constituer une véritable collection. Dans ces conditions, on pense bien que nous ne pouvons pas tenter ici une monographie détaillée ; le simple catalogue sans commentaire formerait déjà un important volume. Il ne peut s'agir que d'une promenade, en signalant les dominantes et en notant à l'occasion quelque trait amusant ou significatif.

M. Rouart étant ouvert à toutes les manifestations artistiques, a rassemblé des œuvres des époques les plus variées, depuis les bronzes égyptiens et les statuettes de Tanagra jusqu'aux sculptures impressionnistes de Rosso ; depuis certains spécimens des primitifs jusqu'aux esquisses les plus mordantes des récents humoristes. Mais comme il est peintre lui-même, c'est à la peinture qu'ont été ses principales prédilections, et c'est avant tout une collection de peintre qu'il a formée. Comme de plus, ainsi que nous l'avons dit, il s'est jeté dans la bataille artistique à ses diffé-



LAGNEAU. — PORTRAIT D'HOMME (Dessin)



COROT. — LES BAIGNEUSES



GOYA Y LUCIENTES. — PORTRAIT DE FEMME

rentes phases, c'est surtout un résumé de l'histoire de la peinture au XIXe siècle que l'on voit se dérouler chez lui.

Il paraîtra tout à fait superflu d'ajouter que cette histoire ne contient pas d'aperçus sur l'art académique, et que si celui-ci brille extraordinairement dans la collection Rouart, c'est par son absence. Nous sommes chez un grand bourgeois français qui eut, en art, des goûts de révolté.

Les quelques œuvres d'art ancien qu'il possède sont principalement des pages de facture libre et de caractère tranché. Exemples : trois beaux Gréco : un inquisiteur à la terrible physionomie ravagée et au regard implacable, un personnage vêtu de bleu qui est peut-être un saint ou un apôtre, mais de qui l'aspect n'est guère plus rassurant, enfin, un moine en extase, tanné et émacié. Un dessin de Lagneau, qui représente un vieillard ridé, concentré, aux lèvres minces, personnage qui n'est pas plus souriant que les précédents, mais du moins étude de physionomie infiniment pénétrante. Il y a encore, dans la collection, un Poussin, une très belle réplique de *l'Enlèvement des Sabines.* Mais ce Poussin... est de Degas, copie surprenante d'exactitude et de largeur.

Force est de passer sur un certain nombre d'autres œuvres anciennes pour arriver au XVIIIe siècle, avec une robuste et opulente nature morte de Chardin, *les Attributs de la musique.* Une vielle, une flûte, un violon, et, jetés là-dessus, quelques feuillets de musique étalés, voilà tout le poème, et c'est un morceau de peinture assez savoureux pour vous mettre en goût d'apprécier les Corot.

Du XVIIIe siècle encore, nous avons noté surtout deux portraits de femmes. L'un, d'une dame en belle robe à ramages, jouant de la vielle. Elle n'est point belle, avec sa physionomie irrégulière, son visage de chèvre. Mais, disait le peintre Amand Gautier, dont c'était une préférée : « Elle est si bonne ! » A qui attribuer cette effigie digne des meilleurs jours de Coypel ou de Van Loo ? A qui donner également l'autre image de femme, reproduite dans notre illustration, image si pleine de charme et de douce distinction ? Dans la collection de M. Marcille père, elle était considérée comme une œuvre de Greuze. Mais, d'autre part, elle offre des analogies saisissantes, pour le coloris et l'exécution, avec une œuvre célèbre de la collection La Caze, que le catalogue et le cartouche du Louvre persistent à appeler Dame inconnue, par un maître inconnu. Or, depuis des années, le sculpteur Alfred Lenoir s'est évertué à dire à tout venant, et a plusieurs fois, sans résultat, signalé au Musée que cette dame est son aïeule, Madame Lenoir, c'est-à-dire la femme d'Alexandre Lenoir, le créateur du Musée des Monuments historiques, le sauveur de tant de précieux fragments menacés de destruction sous la période révolutionnaire, et que l'auteur du portrait est Duplessis. Cette attribution nous paraît donc irrécusable, et l'œuvre est d'autant plus précieuse que les morceaux authentiques de ce maître sont rares.

Fragonard nous mène tout naturellement à Prud'hon... et Hubert Robert à Corot. Ceci doit être pourtant expliqué.

Entre Fragonard, représenté ici par une *Fuite en Égypte* aussi peu biblique mais aussi charmante que possible, et Prud'hon, il n'y a d'autre lien que la haine portée par les Conventionnels de la peinture à ces derniers et ravissants



THEOTOCOPULI, DIT LE GRÉCO. — UN APOTRE



P.-P. PRUD'HON. — L'AME *(dessin)*

représentants du XVIIIe siècle proprement dit. Mais c'est assez. Quant à Hubert Robert, de qui nous trouvons ici une très belle *Vue des Jardins de l'Infante*, il figure aussi dans la collection avec un paysage accidenté, collines, arbres touffus, « fabriques » variées, qui fut vendue à M. Rouart comme un Corot de la première manière, un Corot d'Italie.



Mlle CONSTANCE MAYER. — Esquisse pour le tableau *Le rêve du bonheur*

Nous verrons, un peu plus loin, combien la galerie est riche de ces sortes d'œuvres, les plus tardivement appréciées des amateurs. Le marchand garantissait mordicus le tableau comme un Corot : « Il est d'Hubert Robert, dit M. Rouart après l'avoir acheté, mais je le prends tout de même. » Bien d'autres que ce marchand auraient pu s'y tromper, tant il y a d'analogie.

Avant de passer à Prud'hon, nous signalerons encore un Goya, un merveilleux portrait de femme, sorte de Gitane avec la tignasse noire tombant presque sur les yeux, et de lourds pendants d'or aux oreilles. Un des intimes amis du collectionneur, M. Cherfils, possédait ce morceau excellent, qui faisait entre eux l'objet de maintes conversations. Un jour, le possesseur du Goya tombe gravement malade : son ami va le visiter : « Ce Goya que vous aimez tant... je vous le donne. » En vain M. Rouart proteste ; le lendemain il apprenait que le Goya était parti pour sa maison ; et peu de jours après, l'excellent ami mourait. La scène est jolie, et rien n'est plus touchant et plus simplement noble que cette façon de mettre en sûreté les choses qu'on aime, de les soustraire, après la mort, aux profanations possibles.

Prud'hon a trouvé, lui aussi, chez M. Rouart, un asile pieux. Il n'est pas surprenant que ce maître exquis ait été si apprécié ici. Car Prud'hon, c'est un révolté de la grâce, c'est un poète aussi indépendant que parfait. Il est tout à fait isolé dans son époque et mal apprécié, en somme, de ceux qui, comme David, l'écrasaient de ce jugement effrayant : « C'est le Watteau (lisez la honte) de son temps ! » M. Rouart a recueilli des esquisses, presque des ébauches, mais complètes et éloquentes au possible : une allégorie de l'abondance, un adorable portrait de femme et quelques fort beaux dessins.

L'un de ces dessins est celui de *l'Ame*, que nous reproduisons. C'est une étude pour le tableau qui était chez M. Eudoxe Marcille. Il est merveilleux d'élan, de grâce jaillie, le modelé simple et fort. Un autre dessin à noter est une superbe étude de nu... On suppose, et le collectionneur ne repousse point cette supposition, car elle n'est pas pour déplaire, que c'est une étude faite d'après la personne de Mademoiselle Constance Mayer. L'adorable et lumineux corps! Si la supposition était fondée, combien l'on s'expliquerait la passion du peintre pour son élève et... modèle, jusqu'à en mourir !

Une œuvre de Mademoiselle Mayer figure dans le voisinage de celles de son maître. C'est une esquisse de la barque qui est au Louvre. Mais il est visible que plus d'un coup de pinceau du maître a amené cette esquisse au point de richesse picturale où nous la voyons.

Nous voici au seuil maintenant de l'art du XIXe siècle, et la première grande figure que nous rencontrons chez M. Rouart est celle de Delacroix. A l'époque où il collectionnait, il n'était pas trèsporté à reconnaître l'originalité d'Ingres, malgré l'admiration qu'il pouvait voir professée par son ami Degas envers l'académique révolté. Puis, nous en avons assez vu jusqu'ici pour nous rendre compte que les goûts de l'amateur ont été surtout vers les choses riches de couleur et de matière, fortes d'expression, soit dans l'énergie dramatique, soit dans la grâce voluptueuse. Delacroix, qui a même son portrait à la muraille esquissé par Steuben, figure ici par quelques petits mais très caractéristiques morceaux. Avant tout l'esquisse du *Saint Sébastien* de Nantua, dont l'entrée au Louvre a soulevé récemment quelques discussions et qui, finalement, tarde bien à prendre sa place! Vous avez vu le grand tableau à l'Exposition centennale. Ah! s'il avait la magnificence de couleur de cette petite esquisse et le pathétique de son mouvement, il n'y aurait pas eu deux opinions.

(*A suivre.*) ARSÈNE ALEXANDRE



GUSTAVE COURBET. — PRÈS PITHIVIERS



Collection E. Chappey.

GARNITURE, EN ANCIENNE PORCELAINE DE CHINE BLEU FOUETTÉ
(avec monture en bronze ciselé et doré, de l'époque de la Régence)

L'ART DÉCORATIF EN FRANCE

Au XVIIIe Siècle

'Art décoratif du xviiie siècle, si longtemps dédaigné, a repris, en ces dernières années, une éclatante faveur. Faveur légitime, car, dans la longue histoire de l'art français, peu de périodes ont été plus brillantes. Rappelez-vous les meubles exposés en 1900 dans le pavillon allemand. Malgré toute leur magnificence, ils faisaient surtout apprécier, par contraste, le goût et la mesure que gardaient, à la même époque, nos artistes, jusque dans leurs plus capricieuses fantaisies. L'installation récente, au Musée du Louvre, des salles du mobilier, est le témoignage officiel de l'estime où sont tenus désormais, presque à l'égal des sculpteurs et des peintres, les bronziers, ébénistes, vernisseurs, auxquels nous devons tant de délicates merveilles. C'est, par malheur, au moment où le prix de ces objets ne les rend accessibles qu'aux seuls milliardaires qu'on se décide enfin à les reconnaître pour d'authentiques chefs-d'œuvre. En dehors des dons, le Louvre ne peut plus guère compter que sur d'improbables hasards pour voir s'enrichir la série trop incomplète héritée du Garde-Meuble. C'est pourquoi *Les Arts* se font un devoir de ne point laisser échapper les pièces inédites et rares qu'il leur est permis de montrer aux amateurs.

La garniture de cheminée que reproduisent nos gravures est un des plus remarquables exemples de cette mesure et de ce goût que nous indiquions tout à l'heure comme les caractéristiques de l'art mobilier français. A quel artiste faut-il attribuer les montures qui enlacent si élégamment ces porcelaines de Chine? On a parlé des Caffieri. L'exécution, si parfaite et si large en même temps de ces bronzes, rendrait cette attribution vraisemblable. Mais il y a ici plus de sobriété, plus de symétrie aussi que n'en apportaient d'ordinaire les Caffieri dans leurs capricieuses ornementations. Les bronzes du bureau de Louis XV ne sont point sans présenter avec ceux-ci quelques analogies de facture; mais Duplessis, leur auteur, a composé, pour des céladons de Chine que l'on voit au Louvre, des montures dont les rocailles, extrêmement compliquées, s'éloignent bien de la simplicité que l'on admire ici.

Quel qu'ait été son nom, ce bronzier était un maître. Il avait à monter cinq pièces de taille presque égale, dont trois étaient de forme identique. Il a réussi à introduire dans sa décoration juste assez de variété pour rompre la monotonie tout en lui laissant l'unité qui convenait à un ensemble. De l'un des trois vases en porcelaine bleu fouetté d'or, il a fait une pièce de milieu plus riche, plus épanouie. Du pied, large, solide et ample, soutenu par deux palmettes et deux rinceaux, se détachent deux tiges qui contournent le vase sans en dissimuler le profil; elles se développent, à la hau-



Collection E. Chappey.

PIÈCE CENTRALE D'UNE GARNITURE, EN ANCIENNE PORCELAINE DE CHINE BLEU FOUETTÉ

Avec monture en bronze ciselé et doré, de l'époque de la Régence

teur de la panse, en deux boucles symétriques où s'insère une branche fleurie, et se rattachent au goulot allongé en ovale d'où s'échappent quelques feuilles. Un bouquet de liserons surmonte le couvercle.

Les deux autres vases ont été transformés en buires. Ici, le pied n'a de commun avec le précédent que la dimension et le galbe. Tous les détails sont nouveaux. Palmettes et rinceaux sont remplacés par des volutes de deux modèles différents. L'anse est formée de deux rinceaux qui s'articulent de la manière la plus élégante et la plus logique à la



Collection E. Chappey.

GARNITURE, EN ANCIENNE PORCELAINE DE CHINE BLEU FOUETTÉ

(Pièce d'extrémité)



Collection E. Chappey.

GARNITURE, EN ANCIENNE PORCELAINE DE CHINE BLEU FOUETTÉ

(Pièce latérale)

fois. Le goulot, allongé en navette et très relevé à l'un de ses bords, rappelle un peu le couronnement des céladons de Duplessis, que j'ai cités plus haut.

Parmi les porcelaines de Chine, rien n'est plus difficile à monter que les cornets. Avec leur galbe étroit et grêle, ils se prêtent moins aisément que les vases à la décoration. L'artiste a senti la nécessité d'en étoffer la partie supérieure. Il a fait courir sur tout le bord de larges et épais rinceaux, égayés de menues fleurettes. Il y a ajouté deux anses symétriques dont la courbe, cependant différente, rappelle suffi-

samment l'anse qui orne les buires. Le pied est identique à celui du vase principal. C'est en mêlant ainsi, suivant une proportion harmonieuse, dans chaque sorte d'objet, les formes déjà vues et les détails nouveaux, que l'adroit artisan a réussi à varier un thème qui pouvait être monotone. Tout le charme de notre art décoratif est fait de cette souplesse et de cette habileté.

C'est encore une des plus aimables créations du



F. BOUCHER. — LE PRINTEMPS
Collection E. Chappey (tableau provenant de la Collection Demidoff)

XVIIIe siècle que ces allégories légères prodiguées par le pinceau facile de Boucher dans les palais, les hôtels, les châteaux. Son aristocratique clientèle ne demandait à l'artiste que des décors, non des tableaux. Des Amours, des fleurs, un vase de marbre, un ciel d'un bleu léger semé de jolis nuages, de la grâce, de l'esprit : c'est tout ce que souhaitaient les amateurs de ce siècle délicieusement frivole. Jamais peintre n'a mieux compris que Boucher les besoins et les goûts de son temps. *Le Printemps*, qui appartint jadis à la Collection Demidoff, a tout l'agrément des meilleures œuvres qu'ait produites son gracieux et inépuisable talent.

MAURICE DEMAISON.



Cliché Alinari. MUSÉE DE LA VILLA BORGHÈSE. — SARCOPHAGE REPRÉSENTANT DIX DES TRAVAUX D'HERCULE

Le Musée de la Villa Borghèse



Cliché Alinari.
DOMINICO ZAMPIERI (LE DOMINIQUIN)
LA SIBYLLE DE CUMES

La récente acquisition par l'État de la Galerie Borghèse pourrait fournir l'occasion de résumer les législations italiennes ancienne et moderne, sur la conservation des œuvres d'art, mais une telle étude, même sommaire, ne peut trouver place dans une courte notice.

Il faut donc se borner aux Galeries fidéicommissaires, la Galerie Borghèse ayant été créée et s'étant développée sous ce régime. La législation des anciens États pontificaux donnait le droit au propriétaire d'un palais, d'un domaine, d'une collection d'art ou d'archéologie, d'une bibliothèque, de transmettre ses biens à des héritiers à la condition de les conserver intacts et d'imposer la même servitude à leurs propres légataires et ainsi de suite, à perpétuité.

On peut discuter ce principe, c'est évident; mais enfin il faut reconnaître que le donateur agissait en pleine liberté et que le donataire était libre de ne pas accepter.

Que le but de celui qui instituait le fidéicommissaire ait été parfois de maintenir sa prépondérance et l'éclat d'une famille, ce n'est pas douteux, mais en fait de collections d'art, il n'est pas davantage douteux que le régime a été un bienfait pour Rome. Sans lui, que d'œuvres d'art actuellement encore dans la cité, seraient dispersées dans le monde entier!

Avant l'unité italienne si heureusement accomplie, Rome possédait onze galeries et bibliothèques frappées de cette servitude. La plus ancienne remontait à l'an 1604, la plus récente à 1863.

Le régime était très rigoureux en principe.

Les objets devaient être inscrits sur les inventaires spéciaux dont un double était déposé à l'Office des hypothèques.

L'inscription comprenait le numéro d'ordre, la description sommaire de l'objet, le nom de son auteur connu ou présumé et même la place qu'il occupait dans l'immeuble.

Les agents de l'autorité avaient le droit de visite et de contrôle.

De plus, les objets étaient soumis aux lois générales sur l'exportation des œuvres d'art et d'archéologie.

Que les lois aient été mal observées ou violées, que la jurisprudence sur leur application ait varié, les procès de jadis et de notre temps le prouvent suffisamment.

Le Parlement italien a voté, en 1871, une loi interdisant pour l'avenir la création de fidéicommis, mais elle a



Cliché Alinari.

MUSÉE DE LA VILLA BORGHÈSE. — LE GRAND SALON D'ENTRÉE



Cliché Alinari.

TIZIANO VECELLI. — L'AMOUR SACRÉ ET L'AMOUR PROFANE

maintenu, jusqu'à une nouvelle loi, l'ancienne législation sur les galeries existantes.

Les galeries étant inaliénables, l'État s'est trouvé par ce fait empêché de les acquérir pour la création à Rome d'une galerie nationale et même il ne pouvait les recevoir en don.

C'était un grave inconvénient; on y remédia en 1883 par une loi qui autorisa l'aliénation des galeries, collections d'art et d'antiquités, bibliothèques frappées de servitude ; seulement cette aliénation ne peut avoir lieu qu'au profit de l'État, des provinces (départements), des communes et autres entités morales et nationales laïques, existantes ou futures.

Par une sage restriction qu'on ne saurait trop louer, la loi édicte que les galeries ainsi aliénées resteront indivisibles et à perpétuité à l'usage du public.

Cette prescription et d'autres encore que je ne puis rappeler ici sont à noter ; elles montrent combien l'État et le Parlement ont le souci de la conservation des œuvres d'art léguées par le passé.

Ce souci, en Toscane par exemple, pour une certaine catégorie d'œuvres d'art, est poussé, en vertu d'anciennes lois qui remontent à la République de Florence, au point de porter une atteinte directe au droit de propriété.

Depuis la loi de 1883 plusieurs galeries fidéicommissaires ont pris fin, soit illicitement, soit par transactions, soit par achat par l'État.

L'une d'elles, la galerie Corsini, a été donnée à l'État par le prince Tommaso ; ce noble descendant de l'une des plus illustres et des plus anciennes familles de Florence a fait donation de son importante galerie, à la simple condition que les tableaux resteraient toujours à Rome.

Les tableaux de cette collection ont formé le fond de la galerie nationale d'art ancien ; la galerie s'est accrue par des acquisitions diverses, par plusieurs tableaux du prince Colonna et par des peintures abandonnées au Mont-de-Piété, après l'expiration des délais légaux pour le retrait.

Présentement les galeries fidéicommissaires restées intactes et accessibles au public sont : Barberini, Colonna, Doria (1).

Le fidéicommis Borghèse a été créé en 1605 par le pape Paul V (Camille Borghèse, de Sienne, pontificat de 1605 à 1620), en faveur de son neveu, Scipion Borghèse, créé cardinal.

Le Pontife avait semé en terre fertile ; le cardinal était homme de goût et d'initiative.

Il sut profiter de sa fortune et de ses relations pour fonder la plus importante collection particulière qui ait jamais existé et qui est restée le titre de gloire de sa famille.

Paul V avait acheté dans la cité, près du pont della Ripetta, un palais commandé en 1590 par le cardinal Deza à l'architecte Martin Longhi et terminé par Pontius ; ce palais reçut bientôt le nom de Palais Borghèse, mais le peuple de Rome, toujours narquois, le dénomma *Clavecin Borghèse*, à cause de sa forme extérieure.

Le cardinal Scipion fit construire dans le magnifique parc situé près la Porte du Peuple, la célèbre Villa Borghèse, longtemps appelée Villa Pinciana ; l'architecte fut Giovanni Vazanzio.

La Villa fut successivement agrandie et décorée par les princes de l'opulente famille Borghèse ; le prince Marc-Antoine notamment confia à l'architecte Asperlucci, les somptueuses décorations du grand salon d'entrée et de la salle de la sculpture.

Les collections d'art furent établies dans le palais de Rome et dans la Villa Pinciana.

En 1891, elles furent réunies dans la Villa.

Les collections reçurent une atteinte très grave sous Napoléon.

L'Empereur avait aboli le régime des fidéicommissaires ; par suite et légalement, le prince Camille Borghèse, mari de Pauline Bonaparte, céda à la France environ deux cents

(1) Il faut ne pas oublier que tous les objets d'art possédés par une famille ne sont pas nécessairement compris dans le fidéicommis.



Cliché Alinari.

MUSÉE DE LA VILLA BORGHÈSE. — PREMIÈRE SALLE DES TABLEAUX

œuvres d'art, en échange du domaine de Lucedio en Piémont.

Récemment et en vertu d'une loi, le gouvernement, par application de la législation de 1883, fit l'acquisition de la galerie moyennant la somme de 3 millions 600,000 lires.

Ce n'est pas une expropriation, comme on l'a dit, mais une vente librement consentie par la famille Borghèse.

La Galerie restera à la Villa ; elle comprend environ 260 sculptures et 530 peintures.

Il est cependant à désirer que le gouvernement construise dans le vaste et superbe parc de la Villa, un édifice pour sa galerie nationale, médiocrement installée et de plus en plus à l'étroit au palais de la Longarra.

Ce chiffre de 3 millions 600,000 lires a été très commenté.

Depuis longtemps on disait qu'une offre de plusieurs millions avait été faite à la famille Borghèse pour le seul tableau du Titien : *l'Amour sacré et l'Amour profane*, mais que de bruits ne fait-on pas courir à Rome et ailleurs sur des offres d'acquisition?

Ici, cependant, il y avait un fond de vérité.

Pendant que le ministre négociait l'achat, il reçut du prince Borghèse une lettre officielle, dans laquelle on lui proposait d'abandonner à l'État, sans indemnité, toute la collection, sculptures et peintures, sauf *l'Amour sacré et l'Amour profane*, à la condition que l'exportation de ce tableau serait autorisée!

Il n'y a donc pas de doutes possibles, la famille Borghèse avait reçu une offre ferme de plus de 3 millions 600,000 lires.

Très noblement, le gouvernement royal refusa.

Dès que le cardinal Scipion fut investi du fidéicommissaire, il donna des preuves de sa haute compétence. En 1608 il acheta *la Déposition de la Croix*, de Raphaël.

Le tableau avait été commandé par Atalanta Baglioni, gouverneur de Pérouse; il fut terminé en 1507 et mis dans l'église de Saint-François à Pérouse; il n'y resta pas longtemps. En 1608 le cardinal Scipion l'avait en sa possession, et cela malgré l'édit de 1474 du pape Sixte IV, interdisant d'enlever des églises les œuvres d'art, édit qui du reste a été violé maintes fois.

A présent que la critique se plaît dans les détails, elle a trouvé dans *la Déposition*, des réminiscences de Perugin et de Michel-Ange; il n'est pas difficile, d'autre part, de reconnaître dans les peintures de Michel-Ange, des réminiscences de Signorelli; mais à l'époque de ces grands artistes, on n'y regardait pas de si près, et quoi qu'on en puisse dire, *la Déposition* est un ouvrage de haute importance, étant donné qu'il émane d'un jeune homme âgé de vingt-quatre ans.

Je suis très épris des quattrocentistes toscans et ombriens, et je préfère pour cette raison Raphaël jeune à Raphaël au sommet de sa gloire, c'est-à-dire *la Madone du Grand-Duc* à *la Vierge à la Chaise*.

Malgré cette réserve, je suis peiné lorsque je trouve dans les publications françaises des jugements sur l'ensemble de l'œuvre de Raphaël, tels que ceux-ci :

« L'odieux Raphaël (1). »

« Qu'apprend à Rome le peintre? La peinture? sauf « Raphaël et Michel-Ange, modèles fort dangereux, sinon « funestes (2). »...

Par les soins du cardinal Scipion et de ceux qui après lui ont possédé la collection, la galerie contient, en outre, des peintures de Raphaël et du Titien, des ouvrages d'artistes dont voici quelques noms choisis parmi les plus connus :

Albertinelli, Allegri dit Corrège, Amerighi dit Caravaggio, Andrea del Sarto, Antonello de Messine, Barbarelli dit Giorgione, Bazzi dit Sodoma, Bonifacio Veneziano, Bordone (Paris), Breughel, Bronzino, Caliari Paolo dit Paul Veronèse, les Carrache, Credi (Lorenzo), Dolci (Carlo), Domenico Zampieri dit le Dominiquin, Van Dyck, Filipepi dit Botticelli, M. Ghirlandaio, Giordino Luccas, Guerchino, Lotto (Lorenzo), dont nous raconterons peut-être un jour ici les infortunes; Miéris, Van Ostade, Palma, Parmigiano, Perugin, Piero di Cosimo, Pippi dit Jules Romain, Potter (Paul), Francia, Reni (Guido), Ribera, Rosa (Salvadore), Rubens, Santi di Tito, Sassoferrato, Tempesti, Teniers.

Je note spécialement la peinture française, non sans doute à cause de son importance, mais parce qu'il est toujours agréable à un Français de retrouver des compatriotes à l'étranger.

Pécheux (Laurent), (1721-1821), peignit une belle fresque, *le Conseil des Dieux*, dans l'une des principales salles de la Villa; il fut nommé



Cliché Alinari TIZIANO VECELLI. — LES TROIS GRACES

(1) Huysmans. Préface de *La Jeunesse de Perugin*, par l'abbé Broussolle. — Paris 1901.

(2) Rapport de M. le député Couyba sur le budget des Beaux-Arts pour 1902.



Cliché Alinari.

MUSÉE DE LA VILLA BORGHÈSE. — QUATRIÈME SALLE DE SCULPTURE. — DÉCORATION PAR L'ARCHITECTE ASPERTUCCI

premier peintre du roi de Sardaigne et ensuite directeur de l'Académie de peinture de Turin.

Tierce (Jean-Baptiste), décora de classiques paysages quelques murailles.

Je n'ai trouvé en Italie de ce peintre qu'une *Cascade de Tivoli*, à la galerie des Offices de Florence; elle est signée *J. B. Tierce, F. 1782*.

Gagneraux (Benoît), (1763-1795), a peint, vers 1785, une fresque : *Calliope surprise par Jupiter*. Ce peintre a laissé en Italie plusieurs tableaux, notamment deux batailles, à la Galerie des Offices de Florence. Il a peint d'une façon intéressante *l'Entrevue de Pie VI et de Gustave III*, qui est au palais de Stockholm.

Les plus intéressants tableaux de Français sont ceux de Simon de Mailly. Ils sont de très petite dimension, l'un montre un *Ecce Homo*, l'autre, *la Vierge douloureuse*. Il a peint à ce point dans le style italien, que pendant longtemps ses tableaux ont été attribués à Andrea Solario (1460-1530). Un hasard fit découvrir sur *la Vierge douloureuse*, la signature :

SYMON DE CHA

LONS. EN-CHÂPEINE

MA PEIN

1543.

Simon de Chalons a laissé plusieurs tableaux à Avignon; c'est la seule ville de France qui en possède. Il est probable que le cardinal Scipion a acheté les tableaux de sa Galerie, lorsqu'il était légat du pape à Avignon.

Vouet (Simon) (1590-1649) : *Portrait de femme*. En 1624, Vouet fut élu à l'Académie de Saint-Luc, à Rome.

Callot (1594-1635).

Deux toutes petites peintures : *la Prédication de Saint Jean-Baptiste* et *le Baptême du Christ*, sont seulement attribuées à Callot.

On a bien fait de ne rien assurer.

Callot a laissé un très grand nombre de dessins en Italie, surtout à Florence où il a séjourné dix ans; la Galerie des Offices en a 382.

Plusieurs collections d'Italie conservent des petits tableaux qui lui sont accordés, mais très probablement ce sont des peintures faites par d'autres, d'après ses dessins et ses gravures. Une *Caricature* de la Galerie des Offices et son propre portrait dans la collection des portraits des peintres peints par eux-mêmes sont très probablement les seuls tableaux réellement de lui.

Valentin (1601-1634), a deux tableaux à Borghèse : *Joseph interprète les songes; Saint Jean au désert*. Ce peintre, quoique mort très jeune, a beaucoup produit ; il fut à Rome l'ami de Poussin.

On s'obstine à lui donner le prénom de Moïse qui n'est pas le sien. L'erreur provient d'un savant français qui a pris pour *Moïse* le mot manuscrit *Mossu*, corruption italienne de *Monsieur*. Naturellement l'erreur a persisté ; on pourrait peut-être trouver le véritable prénom à Coulommiers où Valentin est né.

La perle incontestée de la Galerie est le merveilleux tableau du Titien, dénommé, sans motifs plausibles, *l'Amour sacré et l'Amour profane*, après avoir reçu diverses autres dénominations.

C'est le cardinal Scipion qui en fit l'acquisition; il est déjà sur son inventaire en 1613, mais on ignore d'où il venait. Titien est né en 1477, c'est donc une œuvre de sa jeunesse; jamais il n'a poussé plus loin le charme et la séduction. On a souvent dit que c'était le plus beau tableau de Rome, et M. Venturi, l'éminent juge en art, a écrit avec raison : « C'est un miracle par sa parfaite harmonie, par l'équilibre des blancs et des ombres, et par la justesse des effets. »

Le tableau serait-il moins connu, que je m'abstiendrais d'en faire la description.

Pour mon seul compte, j'ai souvent essayé de transcrire en présence d'une œuvre d'art supérieure les sensations et les émotions que je ressentais; jamais ma phrase n'a pu traduire mon impression autrement que par des banalités.

On peut assurément donner dans une description une idée de la composition, mais c'est tout. C'est l'apanage de l'art de dominer de haut la parole.

Le cardinal Scipion était également attentif à la sculpture.

A côté des antiques, il a placé le groupe d'*Apollon et de Daphné* qu'il avait commandé à Bernin, âgé seulement de dix-huit ans ; c'est une œuvre charmante de grâce et d'élégance.

Le cardinal a « lancé » Bernin comme on dirait aujourd'hui ; mais on ne peut le rendre responsable des excès de gestes et de draperies auxquels le sculpteur s'est livré plus tard dans l'entraînement de son étonnante carrière d'artiste, et qui ont eu une influence si fâcheuse sur la sculpture italienne.

Malgré quelques œuvres de décadence et d'autres *alla dozzinale* (à la douzaine, communes) selon l'expression italienne, — il s'en trouve dans toutes les collections, — il a toujours régné à la villa Borghèse, une atmosphère saturée d'art.

Le dernier souffle se manifeste dans le marbre de Pauline Borghèse, par Canova.

Cette délicieuse figure a été justement nommée *la Vénus Victorieuse*.

GERSPACH.



Cliché Alinari.

BOTTICELLI. — LA MADONE, L'ENFANT JÉSUS ET DES ANGES



Collection Lowengard.

LE MARCHAND D'ORVIÉTAN, LA MARCHANDE DE PLAISIR ET LE MONTREUR D'OPTIQUE

Tapisserie tissée à la Manufacture Royale des Gobelins, d'après un carton de Boucher (1736)

NOTRE CIMAISE

Le public a accueilli avec une faveur dont nous lui sommes profondément reconnaissants cette idée que nous lui avions soumise d'exposer sur Notre Cimaise des objets d'art méritant l'attention de nos lecteurs. L'abondance des documents qui nous sont adressés est admirable, et c'est déjà une opération délicate de distinguer entre tant d'œuvres du premier ordre celles qui doivent d'abord être publiées; mais on ne saurait exiger de nous que nous prenions la responsabilité de toutes les attributions, et nous nous contentons de reproduire dans les légendes, les indications données par les propriétaires.

TRIBUNE DES ARTS

Monsieur,

Au Musée de Berlin, se trouve sous le n° 71 A., un tableau ainsi décrit dans le catalogue de cet établissement :

> « École Florentine vers 1480.
> « *Marie avec l'Enfant.*
> « Marie tient, des deux mains tournées à « droite, l'Enfant nu qui est devant elle sur « une table. Derrière elle, une haie de roses.
>
> « Appartient à ce groupe d'images qui « pour la plupart sont attribuées à Giovanni « Graffione (Florence, 1455-1527), élève de « Baldovinetti.
>
> « Figure de Marie demi-nature. — Bois « de peuplier. — Hauteur, 0m 68; largeur, « 0m 45, sans le vieux cadre.
>
> « Collection Solly, 1821. — Donné au « Musée de Kœnigsberg en 1837. Repris à « Berlin en 1884. »

Faut-il penser que cette attribution soit exacte ? Faut-il croire que ce tableau soit un original ?

Il existe dans une collection particulière de ma connaissance un tableau identique dont je vous soumets ici la photographie. Veuillez la rapprocher de la photographie du tableau du Musée de Berlin et comparer. N'est-il pas vrai que les fonds, quoique dissemblables, sont distribués dans le même ordre ? Ne semble-t-il pas que les personnages sont décalqués de l'un des tableaux sur l'autre ? Pourtant, il n'y a pas identité : dans le tableau du Musée de Berlin la bouche de la Vierge va de travers, le menton est taché plutôt que modelé; la mâchoire rejoint lourdement l'oreille ; la partie supérieure du visage est grossie ; les yeux manquent d'expression; le bout du nez n'a pas de forme. Comme sentiment, aussi bien que comme exécution, il est évidemment inférieur à l'autre, mais l'infériorité d'art est-elle une garantie d'authenticité et d'originalité ? Dans ces conditions, des deux tableaux, lequel est l'original ?

Le tableau du Musée de Berlin est-il de Giovanni Graffione ? Giovanni Graffione a vécu de 1455 à 1527, il touche au xvie. C'est un personnage excentrique et violent, mangeant sur ses cartons renversés, couchant sur de la paille dans une sorte de niche à chien. Or, voici une peinture à la détrempe pure, limpide comme une miniature, telle par sa matière qu'on la donnerait bien plutôt à un peintre du début ou, au plus, du milieu du xve. Les éléments de comparaison qu'on pourrait multiplier sembleraient permettre de prononcer plutôt le nom de Spinello Spinelli qui florissait en 1408 que celui de Giovanni Graffione.

Y a-t-il quelque motif particulier qui permette à MM. les Conservateurs de penser, comparaison faite, qu'ils possèdent l'original ? Y a-t-il quelque raison spéciale qui les induise à maintenir leur attribution ? Telles sont les deux questions que je voudrais leur poser et pour lesquelles je sollicite l'entremise de votre estimable journal ?

Un Abonné.



Cliché Hanfstaengl.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS
Musée de Berlin

Notes de la Direction



Les éminents Conservateurs du Musée de Berlin éprouveront peut-être quelque difficulté pour fournir à notre correspondant une réponse catégorique. Pour le faire, il faudrait, au lieu des photographies si bonnes soient-elles, avoir les tableaux sous les yeux. Certes, l'un est la copie de l'autre, à moins que tous deux n'aient eu pour modèle commun, un tableau à présent disparu, ou encore ignoré. Ces sortes de répliques s'exécutaient couramment — presque industriellement — dans les ateliers du xve siècle et sous la direction même des maîtres. Peut-être encore l'un des tableaux est-il une copie postérieure au xve ; mais lequel ? Certains raffinements de dessin, un peu calligraphiques, prouvent moins parfois l'authenticité de l'œuvre que l'habileté du copiste. Il n'a pas manqué d'imitateurs qui, surtout lorsqu'il s'est agi d'un dessin primitif, ont corrigé le modèle qu'ils avaient sous les yeux.



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS
Photographie communiquée

Il n'en était pas moins intéressant de signaler un cas qui sans doute n'est point unique et nous sommes tout disposés à insérer les opinions que nos lecteurs compétents voudraient bien nous transmettre.

En ce qui concerne l'attribution, nous nous sentirions disposés à abonder dans le sens de notre correspondant surtout en ce qui concerne le personnage de la Vierge. Le dessin de l'enfant accuse, plutôt que le début, une époque avancée du xve siècle. Mais Spinello Spinelli a vécu quatre-vingts ans et le coloris du tableau du Musée de Berlin, que nous connaissons, rappelle la « manière » de ce maître, dont les tableaux, a dit Vasari, étaient peints « *con tal maniera di colori che si erano freschissimi conservati insino a oggi...* »

L'abondance des matières nous oblige à remettre au prochain numéro les consultations que les critiques français les plus éminents ont bien voulu nous adresser sur la question du buste attribué par MM. les Conservateurs du Musée de Berlin à Francesco Laurana ; mais nous eussions souhaité en même temps que l'attaque, fournir quelques arguments au moins pour la défense. Nul n'en apporte et il semble que MM. les Conservateurs de Berlin aient une telle confiance en leur cause qu'ils ne veuillent point s'abaisser à une apologie — à moins que la jugeant désespérée, ils prennent le parti d'esquiver le débat. S'ils ont donné cette attribution au buste admirable que possède leur musée, ce n'est pas sans une étude, qu'ont dû accompagner des comparaisons raisonnées. D'ordinaire c'est par la sévérité des contrôles, par la précision des documents, par le savant rapprochement des caractères que brille la science allemande. Nous souhaitons donc qu'avant de nous prononcer, MM. les Conservateurs de Berlin, dont nul ne discute la compétence, aient au moins indiqué quels monuments ils ont rencontrés en Italie ou ailleurs qui, appartenant authentiquement à Francesco Laurana, puissent être utilement rapprochés de ce buste et donner un commencement de preuve en faveur de leur attribution.

La Direction.



PETIT COURRIER DES ARTS

Puisque nous avons mis la question du vandalisme sur le tapis la dernière fois, revenons-y encore en peu de mots. Le sujet est toujours excellent — et, malheureusement, inépuisable.

On a quelques meilleures nouvelles à donner au sujet du terrible pont du Louvre, dit « Pont de la Discorde ». M. Bouvard, qui a toujours des idées, vient d'en avoir une, du moins à ce sujet, qui ne saurait qu'être applaudie. Il s'agirait tout simplement d'isoler l'Institut par deux rues nouvelles au lieu d'une seule : l'une du côté de l'impasse Conti, comme il était convenu dans le plan des Barbares, l'autre du côté de la rue de Seine. L'Institut, ainsi isolé, hémicyclique par devant, pentagonal par derrière, deviendrait le sauveur de la situation. La rue de Rennes se terminerait en fourche dont les deux branches suffiraient au débouché le plus abondant, et, suivant leur direction, les voitures n'auraient que très peu de chemin à faire pour gagner soit le Pont-Neuf, soit le pont du Carrousel.

Faisons des vœux pour que le projet Bouvard, renouvelé de l'œuf de Colomb, soit réalisé et que le Pont des Gaffes nous soit épargné !

Dans *la Fille sauvage*, le ministre nègre Totilo raconte que sa petite compagne de voyage, en traversant la Seine, a battu des mains en criant : « Oh ! que de ponts ! que de ponts !... Que peut-on faire avec tant de ponts ? » Cette âme simple est dans le vrai.

En attendant le vandalisme qui construit, nous avons le vandalisme qui détruit. Les deux se valent. On démolira les remparts d'Avignon, c'est entendu. La Commission des Monuments historiques, que M. Aynard a spirituellement proposé de nommer « commission de destruction des monuments historiques », a donné un avis conforme. Avec le prix des terrains occupés actuellement par les remparts, on *restaurera* le Palais des Papes. Hélas ! que cela est encore menaçant ! Un beau château des Papes, bien neuf et bien ratissé, voilà ce qui nous attend. Ce jour-là, les touristes amoureux d'art se détourneront avec soin d'une ville qui aura été adorable.

* * *

Tous les ans, le Musée du Luxembourg se renouvelle partiellement et nous convoque à une petite, grande ou moyenne réouverture, suivant le cas. Cette année, mettons qu'elle a été moyenne.

Pauvre Luxembourg ! M. Bénédite y fait, certes, ce qu'il peut, et ce qu'il peut est excellent. Mais ses méritoires efforts ne peuvent aller contre cet axiome de géométrie : que le contenant doit être plus grand que le contenu.

Or, ce contenant est déplorable, — et c'est comme cela depuis bientôt vingt ans. Le jour où les sénateurs, épris de confortable et dédaigneux de l'art français, expulsèrent les tableaux de leur palais et les contraignirent d'occuper une orangerie, la pauvreté de nos procédés envers notre propre école n'a fait que s'accentuer et éclater aux yeux. Quand on compare cette mesquine resserre au Musée national de Berlin, à la Tate Gallery de Londres ou même tout simplement au Musée moderne de Bruxelles, il n'y a pas de quoi être « fier d'être Français » en regardant l'orangerie.

Les ministres parlent, dans leurs discours, de « notre glorieuse École », de « nos illustres artistes ». Et, comme nous sommes de bons gogos, nous applaudissons, les tenant quittes d'agir.

Je crois qu'en cette affaire du Luxembourg on veut trop bien faire. On rêve un palais gigantesque, on jongle sur le papier avec des millions ; excellentes conditions pour ne jamais aboutir.

L'emplacement est bon, — et il serait suffisant. En prenant pour superficie du musée neuf la baraque actuelle, la cour qui la précède, la bande de terrain qui la longe et qui sert à une exposition de statues qui dansent en plein air, en chipant, du côté perpendiculaire à celui-ci, un peu de terre encore, juste l'espace sur lequel mordent les socles des deux grandes et laides statues de Phidias et de je ne sais qui, — enfin, en élevant sur le tout un grand hall entouré d'un palais à deux étages, on aurait un édifice considérable et pouvant suffire à tous les besoins présents et futurs. Mais il faudrait le vouloir !

On pourrait alors faire entrer les nouveaux venus sans expulser quelqu'un à chaque fois. On pourrait montrer au complet nos acquisitions étrangères, très intéressantes, au lieu de les exposer année par année, école par école. On pourrait...

Enfin, cette année, c'est à l'École anglo-américaine que l'on offre la chambre d'amis. *La Mère*, de Whistler, n'avait pas été vue depuis deux ans ; c'est pourtant un chef-d'œuvre qui ne devrait pas subir d'éclipses.



ZULOAGA. — MADAME LOUISE

(3e Exposition de la Société nouvelle de peintres et de sculpteurs. — Galerie Georges Petit)

On a exposé cette fois le tableau de M. Harrison, *En Arcadie*, très intéressant, mais qui parait un peu grand pour la salle, ce qui n'est pas la faute du peintre, ni de nous, ni de l'Arcadie ; et la collection se complète d'œuvres de MM. J. Alexander, La Farge, H. Johnston, Henry, Spenlow, W. Picknell, W. Homer, W. Gay, Royney, Colvert, Sims, Forster, East, Madame Brown, Lavery, Mac-Even.

Et maintenant, si nous avons des chefs-d'œuvre flamands, hollandais, allemands ou espagnols, nous pourrons les admirer dans deux, trois, quatre ans. Il ne faut pas d'impatience.

Pour nos compatriotes, parmi les nouvelles œuvres entrées au musée, nous voyons avec plaisir la ravissante *Fillette au crochet*, de Guiguet ; *les Nains de Grenade*, de Falguière ; le *Portrait d'Yvonne*, de J. Lefebvre ; des œuvres de MM. Carolus-Duran, Déchenaud, Lévy-Dhurmer, Morisset, Vollon, Guigou, Dinet, Moreau-Nélaton, E. Loup, Faivre, L. Simon, Bouché, Milcendeau, R. Ménard, etc. Pour la sculpture, *le Froid*, de M. Bloche ; le *Buste d'Harpignies*, de M. Theunissen, etc.

Dans la salle des expositions temporaires, l'exposition des œuvres de Buhot, dont nous avions parlé récemment. C'est un charmant romantique !...

Ah ! avant de quitter l'orangerie des artistes vivants, — on a placé, dans la salle IV, un certain « Portrait de Théodore Rousseau par Daumier » qui ne nous dit rien qui vaille. Ou ce n'est pas Rousseau, ou ce n'est pas Daumier, ou ce n'est ni l'un ni l'autre. On a déjà fait entrer à Versailles un certain *Berlioz* qui est de Daumier, si Tartempion a pris un jour audacieusement ce pseudonyme.

Laissons les faux Daumier aux bric-à-brac, mais ne leur ouvrons pas la porte de nos musées.

⁂

Parmi les très nombreuses expositions qui ont eu lieu le mois dernier et dont la plupart sont déjà terminées, il en reste deux qui pourront être mentionnées avec un peu de détail. Celle de la *Société Nouvelle* et celle des *Indépendants*.

Toutes deux offrent un intérêt et un enseignement, dans deux sens très divers.

La *Société Nouvelle*, fondée et présidée par M. Mourey, est composée principalement d'artistes distingués arrivés à une incontestable notoriété et unis entre eux, à travers les différences de tempérament, par un caractère commun de sérieux, de mélancolie, de tristesse même parfois, et de goût pour une couleur sobre, atténuée, se gardant de la vibration comme d'un péché.

Il y a là certainement une indication, qui ne saurait échapper, de réaction contre les conquêtes de clarté, de joie et de couleur que réalisèrent nos peintres de l'école de 1870. A Argenteuil, à Vétheuil et à Moret succède l'Ile Saint-Louis. Ils étaient éclatants, et elle est sombre ; ils chantaient en plein air, et elle se recueille dans des pièces sombres. Nous entendons par l'Ile Saint-Louis, naturellement, non pas tous les artistes qui y vivent, mais qui en viennent ou s'y rattachent. Ce n'est pas une des moindres curiosités de cette exposition que d'y voir un peintre aussi éclatant que M. Claus, un aussi chatoyant que M. Gaston La Touche et un aussi doucement fleuri que M. Aman-Jean.

Nous venons de nommer là un des artistes les plus séduisants de ce groupe. M. Gaston La Touche, en constant progrès, a rarement montré peintures plus raffinées que ces envois à la Société Nouvelle. Il y avait là, notamment, des sortes de transpositions de scènes théâtrales qui étaient de l'art le plus ingénieux et le plus neuf.

Nous devons aussi mettre très à part deux autres artistes d'une grande originalité, et très différents entre eux. L'un, M. Zuloaga, s'est affirmé en véritable maître. Ses deux peintures, *Madame Louise* et *Carmen la Gitane*, continuent la suite de ses fortes et savantes études de mœurs, d'un si beau caractère et d'un savoir pictural si surprenant. Dans la première, les types si fortement rendus ; dans la seconde, l'éclairage si original et si vrai, ont été particulièrement appréciés. L'autre artiste est M. Fritz Thaulow qui, également, est arrivé à la pleine perfection du plus pénétrant sentiment et du plus attrayant métier. Au nombre de ses divers envois, tous d'un très grand intérêt, nous devons signaler *la Roulotte*, scène nocturne véritablement poignante, dramatique, sans affectation, et d'une exécution prestigieuse.

Sans entrer maintenant dans le menu de ce salon, nous rappellerons qu'on y remarqua les œuvres de M. J. Blanche, dont le succès fut considérable et mérité, de MM. G. Griveau, Cottet, Ménard, Lucien Simon, Brangwyn, Dauchez, Duhem, Le Sidaner, Henri Martin, Prinet, Vail, — et pour la sculpture, celles de MM. Rodin, Desbois, Charpentier, Constant Meunier et C. Lefèvre, et ce délicieux Dejean, qui a trouvé une note nouvelle de la petite statuaire, inspirée de la grâce froufroutante et subtile de la femme moderne.

L'autre exposition, celle des Indépendants, nous donne, avec son pêle-mêle de bon et de mauvais, sa franche acceptation de tout ce qui se présente et sa pauvreté pécuniaire dissimulée, un véritable exemple de courage, et des raisons d'avoir quelque espérance en l'avenir.

Si vous êtes avisés, vous ne vous arrêterez point aux choses maladroites ou bouffonnes, aux avortons de cerveaux peut-être excellemment intentionnés, mais vous chercherez, au contraire, à découvrir ceux qui sont, qui sait ? les artistes célèbres de demain.

M. Signac, qui est un des doyens des Indépendants et qui a toujours vaillamment lutté avec ses camarades Luce, Cross, Petitjean, Rysselberghe, pour empêcher la Société de se disperser, n'est plus un inconnu ; pas plus que MM. Maurice Denis, Bonnard, Vuillard, Roussel, Valloton (qui ne sont pas, ce semble, en très grand progrès cette année). Mais, avait-on remarqué MM. Laprade, Hugonnet, Brindeau, Paviot, qui sont ou seront bientôt de très bons artistes ? Apportera-t-on une attention suffisante aux œuvres de MM. Lebasque, Deville, Pœtzch, Milcendeau, R. Carré, Mérodack-Jeanneau, L. Félix, Launay, Sordes, Malisse, Beau, de la Villéon, Monier, R. Juste, Deborne, Deltombe, Adolphe Albert, Guérin, Puy, Morax, Théry, Plumet, Maynard, Delannoy, Krouglicoff, Roby, V. Menu, Soffici, Valton, Francis Jourdain, Ott, Vieillard, Brunelleschi, Regoyos, Jaudin, Mesdames Bermond, Séailles, Marval, etc. ?

Je vous accorde sans peine que, dans tout cela, il y a bien des choses qui prêtent à la critique, mais, dans tout cela aussi, il y a soit du don, soit du diable-au-corps, soit de l'attention recueillie, et dans tous, visiblement, le désir de faire quelque chose en dehors de la routine. Et encourager cela vaut mieux qu'en rire.

⁂

Nous terminerons sur une note qui prête un peu moins à la polémique en rappelant aussi que le mois dernier, l'exposition de M. Moreau-Nélaton, à la galerie Durand-Ruel, fut pour ce charmant peintre l'occasion d'un grand et légitime succès. Soit qu'il demeurât fidèle à ses études de vieilles villes françaises, soit qu'il fît quelque incursion en Hollande, ou enfin se révélât peintre d'intimités, il nous a procuré un rare plaisir d'art raffiné et sincère.

SAINT-LUC.



Collection Seligmann.

BUREAU A CYLINDRE, ÉPOQUE DE LOUIS XVI

En marqueterie, garni de bronzes, signé par Jean-Baptiste Moreau

(Provenant de l'Hôtel de Ville de Bordeaux)

COURRIER DE LONDRES

L'année artistique a commencé en 1902 comme elle commence invariablement depuis trente-trois ans, par une exposition d'œuvres de maîtres anciens à l'Académie royale. L'exposition close le 15 mars dernier offrait un intérêt tout particulier pour l'art français, car elle était composée en grande partie de tableaux, de dessins et d'esquisses de Claude Lorrain.

Parmi les tableaux, qui occupaient une salle entière, les gouverneurs du collège de Dulwich avaient envoyé *Jacob et Laban et ses Filles*, très intéressant à comparer avec la toile portant le même titre appartenant à lord Northbrook, et un *Coucher de Soleil;* le comte de Leicester avait bien voulu prêter un superbe *Apollon et Marsyas* et Sir Frederick Cook quatre beaux paysages. Lady Wantage avait envoyé *le Château enchanté* et M. James Knowles un paysage bien remarquable.

Les dessins et esquisses étaient fort nombreux : il y en avait soixante-huit dont six prêtés par le roi Édouard VII. C'étaient : *Énée débarquant en Italie*, admirable dessin à la plume rehaussé de bistre ; *le Temple d'Apollon ;* une série de sept dessins pris à Rome et trois paysages.

Les autres dessins exposés venaient, pour la plupart, des collections Heseltine, Salting et Knowles et, en général, avaient un intérêt artistique très grand, bien que, dans l'opinion des critiques les plus autorisés, quelques-uns parussent d'une authenticité contestable.

On remarquait aussi, à cette exposition, deux panneaux de coffret de Pesellino représentant l'un *David et Goliath*, l'autre *Saül et David* qui sont merveilleux de composition et de sentiment naïf et qui ont fait l'admiration de tous les connaisseurs. Ce sont deux morceaux d'une valeur capitale, superbes de coloris, d'un beau mouvement et dans un état de conservation parfait. Ils appartiennent à lady Wantage.

Nous avons aussi vu, dans les galeries de Burlington House, deux tableaux dont il a été beaucoup parlé, prêtés par M. Pierpont Morgan : une *Sainte Famille*, du Titien, et la fameuse *Madone de Saint-Antoine de Padoue* ou *Madone de Colonna*, remarquable surtout par le prix énorme que l'a payée son propriétaire actuel. Ce tableau, dont une reproduction a été donnée dans *les Arts*, a figuré longtemps dans les galeries du musée de South Kensington ou, pour lui donner son nouveau nom officiel, du musée Victoria et Albert, sans attirer outre mesure l'attention des critiques et des amateurs, et il a fallu, pour qu'on en parlât, qu'il fût acheté par un Américain et payé une somme extraordinaire.

Cette œuvre, qui n'est certainement pas une des meilleures de Raphaël, est cependant intéressante, à cause de son authenticité et de son histoire, et, à ce point de vue, il est regrettable qu'elle quitte l'Angleterre. Mais, devant les millions de l'Amérique, les collectionneurs et les musées européens sont impuissants. C'est surtout en Angleterre, où il y a tant de trésors artistiques, que les Américains et même les Allemands viennent chercher les chefs-d'œuvre dont ils aiment à remplir leurs galeries, et il y a là un danger dont s'est ému un critique anglais éminent, Mr. Claude Phillips, le conservateur du musée Wallace à Londres. Dans un article intitulé : *L'exportation croissante des trésors d'art de l'Angleterre* qui a paru dans la revue *The Nineteenth Century* du mois de mars, Mr. Phillips pousse un cri d'alarme qui, il faut l'espérer, sera entendu.

Mr. Phillips fait remarquer que, depuis vingt ans ou plus, l'Angleterre a perdu plus d'œuvres d'art qu'elle n'en a acquis, tandis que la France, si elle a éprouvé des pertes, les a compensées par les nouvelles acquisitions de collectionneurs tels que Messrs. Maurice et Rodolphe Kann, Madame Édouard André, Madame la marquise Arconati-Visconti et M. Léopold Goldschmidt.

Il vient en Angleterre des acquéreurs de presque tous les pays, mais c'est d'Allemagne et d'Amérique, d'Amérique surtout que sont les dangereux. Si le duc d'Aumale a enlevé à l'Angleterre pour en enrichir Chantilly *la Vierge de la maison d'Orléans*, les portraits du XVI[e] siècle du duc de Sutherland et du comte de Carlisle, *les Trois Grâces*, de Raphaël (payées 625,000 francs au feu lord Dudley) ; si le musée de Berlin a acquis *le Jugement Dernier*, de Fra Angelico, *la Fornarina*, de Sebastien del Piombo, le *Jean Arnolphini*, de Jan Van Eyck, *le Pasteur Ansloo consolant une veuve*, de Rembrandt, une des plus belles œuvres du maître, *la Bacchanale* et l'*Andromède*, de Rubens, les millionnaires américains n'ont pas encore enlevé à l'Angleterre de chefs-d'œuvre aussi précieux. « Mais si les prix fabuleux actuels se maintiennent ou même augmentent, — ce qui est probable, dit Mr. Phillips, les vendeurs seront à leurs pieds, et ce qui sera à vendre à l'avenir sera acheté par eux, à moins que quelque influence compensatrice ne s'exerce sur nos grands possesseurs d'objets d'art, attirés malgré eux par l'irrésistible aimant doré... »

Et Mr. Phillips passe en revue les œuvres principales acquises en Angleterre par les richissimes Américains : M. Henry G. Marquand, M. Whitney, Madame John S. Gardiner et surtout le redoutable M. Pierpont Morgan qui, en quelques mois, est devenu possesseur, à coups de millions, de la fameuse *Duchesse de Devonshire*, de Gainsborough, ce tableau si mystérieusement volé il y a une vingtaine d'années et non moins mystérieusement retrouvé l'an dernier, de *la Sainte Famille*, du Titien, de *la Madone de Saint-Antoine de Padoue*, et d'autres tableaux non moins célèbres. Et si les Anglais ont à regretter que M. Pierpont Morgan leur ait enlevé le célèbre tableau de Reynolds, *Lady Betty Delmé et ses enfants*, l'admirable Romney, *Emma Hamilton apprenant une victoire de Nelson*, le superbe *Master Lambton*, de Lawrence ; n'oublions pas que nous autres Français, nous avons eu le chagrin de voir les Fragonard de Grasse, prendre le chemin de New-York pour aller orner la collection de cet archi-millionnaire.

Le danger signalé par Mr. Phillips ne menace pas exclusivement l'Angleterre, il menace aussi la France, car ni l'un ni l'autre de ces deux pays n'a une loi Pacca comme l'Italie; et d'ailleurs on peut tourner les lois. En outre, dans un pays libre comme l'Angleterre, jamais le Parlement ne consentirait à voter une loi retirant à l'individu le droit de disposer librement de ce qui lui appartient, et l'on peut en dire autant de la France.

Quel est le remède au mal que signale Mr. Phillips ? A vrai dire, il n'y en a pas qui soit absolu. Cependant on pourrait créer en Angleterre une association comme la *Société des Amis du Louvre*, à laquelle Mr. Phillips rend un éclatant hommage, ou comme la plus puissante organisation allemande connue sous le nom de *Kaiser-Friedrich-Museums-Verein*. Mais, à cette société dont la création est réclamée si éloquemment par Mr. Phillips, il faudrait une aide, un appui officiel, pour empêcher la dispersion des collections existantes, comme ont été dispersées les collections de Blenheim, de Hamilton-Palace, de lord Dudley, de lord Ashburnham, de lord F. Hope. Il y a deux moyens d'enrayer le mal : d'abord il faudrait que les propriétaires anglais de chefs-d'œuvre artistiques fussent amenés à comprendre qu'il est des trésors d'art qui, sous aucun prétexte, ne doivent quitter l'Angleterre, et que leur devoir est, si les circonstances les obligent à s'en défaire, d'offrir de les vendre d'abord au Gouvernement pour un des musées nationaux, puis aux galeries provinciales en cas de refus de l'État; enfin, au défaut de ces galeries nationales et provinciales, à des amateurs anglais.

Quant au Gouvernement, si l'on ne peut lui demander de proposer au Parlement une législation spéciale, ce n'est pas trop d'attendre de lui qu'il obtienne des représentants du pays des crédits suffisants pour parer à un danger que les particuliers, avec la meilleure volonté du monde, ne peuvent combattre. Il ne faudrait pour cela, comme le dit Mr. Phillips, qu'une somme équivalente à la moitié du prix d'un cuirassé.

Et l'Angleterre est certainement assez riche pour s'imposer cette dépense afin de conserver intact son patrimoine artistique.

En faisant cette campagne, Mr. Phillips s'est montré aussi bon et vrai patriote qu'amateur éclairé des arts; il rend un grand service à son pays et, en même temps, aux pays étrangers qui, comme la France, ont aussi à redouter le terrible assaut des millionnaires d'Amérique.

L'Académie royale ouvrira ses portes, pour son exposition d'été (Salon de Londres), le 5 mai et les fermera le 4 août. Le banquet annuel aura lieu le samedi 3 mai, après un intervalle d'un an à cause de la mort de la reine Victoria.

Ce banquet de l'Académie royale est la solennité de ce genre la plus *select* qu'il y ait à Londres. Il est présidé par le président de l'Académie et les invités sont triés sur le volet; on peut dire qu'il réunit toute l'élite artistique, littéraire et scientifique de l'Angleterre, en même temps que les plus grands personnages politiques du royaume. Édouard VII, quand il était prince de Galles, ne manquait jamais d'y assister; le premier ministre, les ministres de la Guerre et de la Marine, les juges sont invariablement présents, ainsi que les principaux membres du corps diplomatique. Les invitations sont naturellement très recherchées, mais il y a peu d'élus, l'Académie royale ayant conservé un exclusivisme qui donne à ses réunions un cachet, une distinction tout à fait supérieurs. Le fait d'y avoir été invité est un honneur justement apprécié, qui montre la haute situation que s'est acquise l'Académie royale et qu'elle a su maintenir.

PAUL VILLARS.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & C[ie], Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS

Nº 4 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Mai 1902



LA VIERGE ET L'ENFANT

Terre cuite émaillée par Luca della Robbia. — XVe SIÈCLE

Provient du palais Alberti à Florence

COLLECTION FOULC

FRAGMENT DE LA FAÇADE DE LA CHAPELLE DU CHATEAU DE PAGNY (XVIe SIÈCLE)

La Collection de M. Edmond Foulc



Il n'est pas de collection à Paris plus merveilleusement présentée que celle de M. Edmond Foulc, par l'excellente raison que chaque chose, dans le vaste hall de la rue de Magdebourg, semble y venir remplir son rôle nécessaire. Ce meuble artificiel et laid, qu'on appelle une vitrine, qu'on subit douloureusement dans un musée, y faisait totalement défaut, jusqu'au jour où l'amateur crut s'apercevoir que l'exaltation loquace et intempérante des visiteurs finissait par rouiller les fines fleurs de ses épées ; la glace protectrice y fit ce jour-là son apparition. Dans l'immense pièce, coupée en deux par le jubé de la chapelle de Pagny qui en commanda les proportions, les meubles ne sont plus que des éléments de décoration intérieure, répartis avec un goût sûr; les objets s'y présentent sans indiscrétion et avec un sens parfait des proportions. Et, à part deux ou trois objets d'une prise irrésistible, et qui font anachronisme, tout est d'une unité tout à fait rare, et recrée cette atmosphère délicate, élégante et raffinée, où fleurit la Renaissance italienne et française.

Car M. Foulc est le dernier représentant, avec M. Gustave Dreyfus, de cette génération d'amateurs qui en France vouèrent à cet art un culte exclusif. Il a pu aimer d'autres choses encore, il n'a pas voulu les mêler à sa vie. Aimer la Renaissance, cela est devenu banal aujourd'hui, mais si l'on se reporte à cinquante ans en arrière, il y avait quelque originalité à cette passion. La collection Sauvageot est assez bien le reflet de l'idéal des curieux du temps de Louis-Philippe. Et vous savez quel mélange hétéroclite offrait, avant qu'elle ne fût épurée au Musée du Louvre, cette collection. Tout ce qui offrait un vague parfum historique ou ethnographique était bon à ramasser. Collectionner aussi bien des émaux ou des ivoires du moyen âge, que les cannes de Voltaire ou les armes des sauvages d'Amérique, cela s'appelait « avoir le goût du bibelot ». Eugène Piot fut vraiment le premier, je ne dirai pas qui aima exclusivement ce qui était digne de l'être (Du Sommerard, Soulages et Soltikoff avaient été ses aînés), mais qui se proposa de renouveler le sentiment de la



DRESSOIR EN CHÊNE. — ÉPOQUE DE FRANÇOIS I[er]

CHAMPAGNE, XVI[e] SIÈCLE

(Collection Foule)

curiosité, et de faire sentir qu'en dehors de leur valeur historique, les merveilles des industries du passé avaient une valeur individuelle et intrinsèque, une valeur de beauté. Il fonda *le Cabinet de l'Amateur*, et il fut un véritable éducateur. Et croyez bien qu'il eut une grande influence manifeste ou latente sur ce groupe dont il serait amusant d'écrire un jour la chronique, et qui a compris Timbal, Davillier, Seillière, Rattier, Cottier, Édouard André, Albert Goupil, Gustave Dreyfus, Edmond Foulc, Gavet et Leclanché.

C'est entre 1857 et 1870 que M. Foulc commença à réunir les éléments d'une collection qui, vingt ans après, se trouva trop à l'étroit dans les limites d'un appartement du quai Conti. L'heureux hasard qui le fit acquéreur, en 1882, des mains du marquis de Galard, gendre du duc d'Uzès, du jubé qui décorait la chapelle du château de Pagny, le décida à la résolution finale, la construction d'un petit hôtel pour le remettre en place.

Cette chapelle était tout ce qui subsistait d'un château situé sur la rive gauche de la Saône, et qui dut avoir une grande importance. M. Henri Baudot, qui lui consacra une longue monographie en 1842, nous apprend que les premiers ducs de Bourgogne en avaient fait un lieu de plaisance. A la fin du XIIe siècle, la terre de Pagny était en la possession des seigneurs de Vienne qui donnèrent au château de formidables défenses. Domaine de la famille de Longwy jusqu'au commencement du XVIe siècle, il passa à la maison de Chabot par le mariage de Françoise de Longwy avec l'amiral Philippe Chabot, en 1526. Ce dernier lui fit subir de profondes modifications et le décora avec magnificence. La chapelle primitive, qui datait des dernières années du XIIIe siècle, avait été presque entièrement refaite, et il n'en subsiste rien qui soit antérieur à la fin du XVe siècle. Le portail, reconstruit en 1532, dans le plus pur style de la Renaissance bourguignonne, semblait à M. Baudot avoir pu, ainsi que le jubé, être l'œuvre de Hugues Sambin, si l'on rapproche ces travaux du portail de l'église Saint-Michel de Dijon et du portail de l'église Saint-Jean-de-Lône. On voit, d'ailleurs, bien des années plus tard, Sambin demander, à la mairie de Dijon, un dégrèvement de contributions, « parce que lui et sa famille sont au service du comte de Charny, en son château de Pagny » (1er décembre 1573).

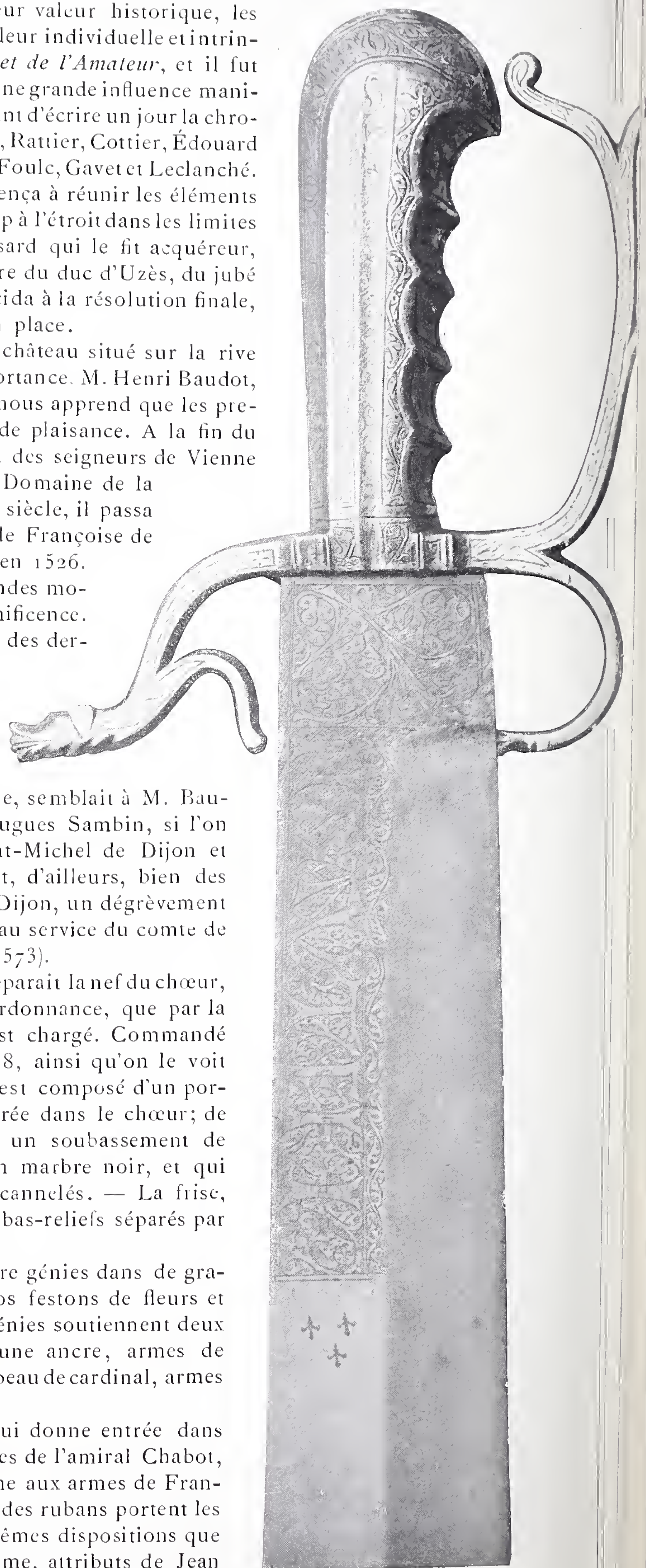
Le jubé, qui doit seul nous occuper ici, et qui séparait la nef du chœur, est une œuvre superbe, tant par la beauté de son ordonnance, que par la richesse et la délicatesse des sculptures dont il est chargé. Commandé par l'amiral Chabot, il ne fut terminé qu'en 1538, ainsi qu'on le voit gravé en plusieurs endroits sur le monument. Il est composé d'un portique cintré, orné de deux colonnes, donnant entrée dans le chœur; de chaque côté sont quatre colonnettes reposant sur un soubassement de petites arcades à plein cintre, dont le fond est en marbre noir, et qui sont séparées les unes des autres par des pilastres cannelés. — La frise, en albâtre comme tout le jubé, est ornée de cinq bas-reliefs séparés par des cariatides agenouillées assez bizarres.

Le premier bas-relief, à gauche, représente quatre génies dans de gracieuses attitudes, voltigeant ou appuyés à de gros festons de fleurs et de fruits, — sur le second bas-relief quatre autres génies soutiennent deux gros festons sur l'un desquels est le lion tenant une ancre, armes de l'amiral Chabot, sur l'autre le griffon tenant un chapeau de cardinal, armes du cardinal de Givry, son oncle.

Le bas-relief du milieu, au-dessus du portique qui donne entrée dans le chœur, présente trois écussons : un aux armes de l'amiral Chabot, un autre aux armes du cardinal de Givry, le troisième aux armes de Françoise de Longwy. Deux petits cartels suspendus par des rubans portent les dates de 1537 et 1538. Le quatrième bas-relief, de mêmes dispositions que les deux premiers, porte une cuirasse et un heaume, attributs de Jean de Vienne.



COURTE-ÉPÉE
France (vers 1500)
Collection Foulc



BADELAIRE
ATELIER DE NEGROLI, DE MILAN
Italie (fin du XVe siècle)
Collection Foulc

Enfin le dernier bas-relief, à droite, reproduit les dispositions du premier.

Trois petits frontons reposent sur la corniche, deux renferment une tête de Chérubin, et celui du milieu un bas-relief représentant la Vierge auprès du corps inanimé de Jésus.

Ce fronton est surmonté d'une colonne terminée par un



STALLE A TROIS SIÈGES EN CHÊNE
AUX ARMES DE L'ABBÉ JEAN DE LANGEAC (1512-1515), AUVERGNE
Collection Foulc

crucifix et coupée par une arcade légère qui relie l'une à l'autre les statues de la Vierge et de saint Étienne.

Non seulement ce monument si considérable a pu tout entier passer aux mains de M. Foulc, mais aussi la belle statue de Vierge portant l'Enfant Jésus, datée de 1532, qui décorait la façade de la chapelle, ainsi que les deux charmants *bambini* qui sur cette même façade supportaient le blason de François Ier. La Vierge est un admirable morceau de sculpture : drapée dans une ample étoffe, aux simples et larges plis, elle évoque encore par la noblesse de l'attitude et la simplicité de l'exécution, les grands souvenirs des sculpteurs de Philippe le Hardi qui, plus d'un siècle auparavant, peuplaient la ville de Dijon de leurs chefs-d'œuvre. N'y a-t-il pas là une preuve surprenante de la résistance que le génie français opposa, trop rarement hélas, à l'influence italienne, et des fruits que notre école de sculpture pouvait produire encore en s'abandonnant librement aux lois de son évolution naturelle ?

* * *

Le jubé de la chapelle de Pagny fut donc la raison d'être du splendide hall de l'hôtel de M. Foulc, — mais déjà que de merveilles étaient prêtes à en venir décorer les moindres coins ! Et la belle alcôve d'angle, aux panneaux fouillés ou découpés comme une vraie guipure de bois, décorée de petites figures d'une exécution franche et charmante, allait passer du château d'Argentelles, dans l'Orne, dans les mains de l'homme raffiné qui fut un des plus grands amateurs de bois de la Renaissance.

* * *

Avant de parler des meubles français qui sont la gloire de la collection Foulc, quelques monuments fameux de la sculpture italienne nous arrêteront tout d'abord.

C'est le bas-relief de marbre, la Vierge à mi-corps tenant l'Enfant Jésus, qui provient de l'église Santa Maria Nuova à Florence, admirable spécimen de ce genre de sculpture à très faible relief, le « stiacciato », pratiqué souvent aussi par Donatello, et dans lequel Desiderio sut apporter une grâce naïve, un charme dépourvu d'artifice, qui sont d'une saveur particulière. La donnée en est charmante : la Vierge a la bouche légèrement entr'ouverte, et chante. L'Enfant semble gazouiller aussi au concert angélique que les Chérubins de l'arrière-plan lui donnent. — C'est en 1877 que ce chef-d'œuvre est sorti de Santa Maria Nuova, après de longs pourparlers avec le conseil de fabrique. Vif est le regret qu'éprouve maintenant M. Foulc de n'avoir pas tenté alors d'arracher à leurs mains le bas-relief de Verrocchio, qui fut depuis revendiqué et acquis par le Musée des Offices, de même que l'admirable Adoration des Mages d'Hugo Van der Goes.

Un très grand tondo en terre cuite émaillée de Luca della Robbia, qui provient du Palazzo Alberti de Florence,



COFFRE EN NOYER SCULPTÉ
France. — *Époque de François Ier*
Collection Foulc



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS
Bas-relief de marbre, par Desiderio da Settignano (XV[e] SIÈCLE)
Provient de Santa-Maria Nuova à Florence
Collection Foulc

montre à quel point cet admirable artiste sut pénétrer d'émotion et de sentiment, ces productions d'apparence industrielle qu'il exécuta en si grand nombre. La Vierge agenouillée et joignant les mains devant l'Enfant divin dont le corps replet est étendu sur un coussin, apporte à sa prière une ferveur, une tendresse émouvantes, pendant que, derrière elle, des anges volant les mains croisées ou jointes, adorent en silence et dans un éloignement respectueux.

La pureté de l'émail blanc, dont le modelé charmant de la Vierge est recouvert, est réchauffée par le bleu puissant du fond, par la joyeuse et vive polychromie de ce large encadrement circulaire de fleurs et de fruits d'une sculpture énergique et précise, et pleine de naturel. La Vierge était autrefois entourée de rayons dorés dont la trace est encore visible, et qui devaient présenter le plus riche effet.

Une Vierge de marbre blanc, assise, tenant l'Enfant debout sur sa jambe gauche, est absolument caractéristique de la manière des Mantegazza, les sculpteurs des Sforza qui travaillèrent à la Chartreuse de Pavie. On retrouve bien ici cette tête disproportionnée avec la hauteur du corps, ces mains énormes et ces draperies chiffonnées, à plis cassés, d'une sécheresse toute particulière.



TABLE EN NOYER SCULPTÉ
Bourgogne, XVIe siècle. — *Collection Foule*

Une très belle cheminée de pierre de l'Italie du Nord (fin du XVe siècle), dont la frise est sculptée avec finesse et précision, est surmontée d'un groupe de bois peint en haut relief qui peut être de la Picardie, formé de deux anges agenouillés, aux cheveux bouclés, ceints d'une couronne. Ils portent d'une main une lourde guirlande, et soutiennent de l'autre un écusson chargé de deux lions passant. Le bois, d'une patine très brune, donne à cette sculpture très assouplie l'aspect d'un beau bronze noir.

Un fragment de retable en bois peint et doré, allemand du XVe siècle, représente sainte Anne et la Vierge assises sous des dais d'un gothique très flamboyant, et tenant sur leurs genoux des livres ouverts.

(*A suivre.*)

GASTON MIGEON.



JUBÉ EN ALBATRE ET PIERRES DE COULEUR (1537-1538)

Provenant de la chapelle de l'ancien château de Pagny-sur-Saône *(Collection Foule)*

Sur "L'ENSEIGNE" de Watteau



atteau ! C'est le nom, peut-être, le plus prestigieux de toute l'École française, quelque nombreuses et hautes que soient nos autres gloires. La raison de la fascination qu'il exerce ainsi sur les esprits, c'est qu'il allie la grandeur au charme et la profondeur du sentiment à la richesse de la couleur. Un des plus curieux exemples que l'on puisse donner de la façon dont il s'impose aux préoccupations des âmes même les plus différentes de la sienne, est la série des dessins du musée de Montauban, où l'on voit Ingres s'exercer à schématiser la composition chez Watteau, et aussi ceux où, sous le costume des Isabelles et des Mezzetins, il recherche hypothétiquement les nus du peintre des fêtes galantes. Enfin, qui sait si les imprécations dont David chargeait Watteau et honnissait ceux qui paraissaient encore hantés de lui, n'étaient pas un involontaire hommage ?

Malheureusement, que de choses obscures, inexpliquées ou incomplètes, dans la vie de notre maître ! Malgré la notice de Gersaint dans le catalogue Quantin de Lorangère, malgré la biographie de M. Caylus, heureusement découverte par les Goncourt, malgré les lumières même que les Goncourt ont projetées sur ces deux documents, notre curiosité est bien peu satisfaite en ce qui concerne un homme et un artiste sur lequel nous voudrions savoir *tout !* Ah ! si la mode avait été naguère aux études telles qu'on les fait maintenant et où l'on se dépêche d'écrire au grand complet l'histoire d'artistes dont l'œuvre ne survivra peut-être pas à cette histoire, nous n'en serions pas ainsi aux regrets. Mais on ne croyait pas jadis que Watteau et son œuvre eussent tant d'importance ; on pensait en avoir donné le maximum de louange lorsqu'on avait parlé, avec Coypel, de « l'agréable manière de peindre de cet excellent homme ». C'est ainsi que des œuvres capitales de lui se sont égarées ou nous posent encore des problèmes qui ne sont pas aisés à résoudre.

Un de ces problèmes était celui de la célèbre enseigne peinte pour le marchand Gersaint, une des peintures les plus célèbres de Watteau et une de celles qui ont, de notre temps, fait couler le plus d'encre tant chez nous qu'en Allemagne. La question est aujourd'hui élucidée, et non sans peine; mais, comme ces certitudes sont récentes, *les Arts* croient utile d'exposer, pour fixer définitivement l'opinion, les pièces du procès et le jugement qui s'en dégage en dernier ressort.

Il existe deux *Enseignes de Gersaint.* Voilà tout d'abord le point de départ de cet imbroglio. L'une, dans les collections impériales, au Château de Berlin, se compose de deux parties disjointes d'une composition *analogue* (nous disons seulement analogue, on verra pourquoi) à celle que grava Aveline pour le compte de M. de Julienne. L'autre enseigne, ou plutôt fragment de l'enseigne *authentique* (on verra également pourquoi nous employons ce mot), a été exposée et universellement admirée en 1900, à l'Exposition rétrospective du Petit Palais, où elle avait été prêtée par son possesseur actuel, M. Michel Lévy.

On ne peut que regretter que les deux peintures de Berlin n'aient pas été exposées au Pavillon impérial. Les comparaisons eussent été du plus vif intérêt. Mais à défaut de cette étude comparative, facile quand il se fût agi de faire trois ou quatre cents mètres de chemin, impossible quand il faut mettre au moins vingt-quatre heures de chemin de fer entre les deux termes de l'examen, nous avons du moins des documents décisifs.

Ces documents sont de deux sortes : des écrits et des reproductions graphiques. Ils fournissent une démonstration complète.

Commençons par les documents écrits, qui, faute d'un point, furent, au lieu de preuve, une cause de malentendu.

Il en ressort que cet ouvrage était un de ceux qui plaisaient le mieux à Watteau. « C'est, dit Gersaint dans le catalogue de Lorangère, celle de ses œuvres qui a le plus aiguisé son amour-propre. » Puis, qu'il avait exécuté cette peinture avec un entrain singulier. « Ce fut, dit le même document, le travail de huit journées, encore n'y travaillait-il que le matin. »

Voici maintenant l'histoire des vicissitudes de l'œuvre une fois achevée, histoire entrecoupée de fortes lacunes. De la boutique de Gersaint au pont Notre-Dame, où elle entra en 1721 et ne resta pas longtemps, elle passa dans le cabinet du conseiller Gluck, de là dans la galerie de M. de Julienne, qui alors la fit reproduire par le burin d'Aveline. Alors, première lacune, l'enseigne ne figure pas à la vente Julienne en 1767. Mais, en 1769, on voit passer dans une vente, non plus cette enseigne complète, mais un fragment, fragment absolument authentique, dépeint dans les termes les plus stricts :

« *N° 209, un tableau sur toile (Hr 36 p., L. 48 p.), par Watteau, qui formait un des côtés du tableau de Gersaint, représentant un peintre qui fait encaisser des tableaux.* »

Le catalogue, rarissime, unique de cette vente, *celle de l'abbé Guillaume*, appartenait à M. Edmond de Goncourt qui pensa trouver dans les notes manuscrites qui l'enrichissaient, la preuve que l'enseigne était à Berlin. Or, voici



L'ENSEIGNE

Gravée d'après le tableau en plat-fond peint par Watteau pour M. Gersain, son amy, marchand sur le Pont Notre-Dame, haut de 5 pieds sur 9 pieds 6 pouces de large qui est à présent dans le cabinet de M. de Julienne

REPRODUCTION DE LA GRAVURE DE P. AVELINE, D'APRÈS LE TABLEAU PEINT PAR WATTEAU





Publié avec l'autorisation de la Société Photographique Paris-Berlin

COLLECTIONS IMPÉRIALES ALLEMANDES. — CHATEAU DE BERLIN

A. WATTEAU. — *L'ENSEIGNE*

Reproduction présentant par le rapprochement des deux parties en qui il fut séparé, la surface totale du tableau tel qu'il a été peint par Watteau

où était l'erreur : en regard du n° 208 se trouve la mention : *Pour la Prusse*, mais en regard du numéro 209, il n'y a outre le prix d'achat, que des points. Ces points ont été pris par Goncourt pour un *idem*. Mais, dans tout le reste du catalogue, lorsqu'il y a lieu, l'*idem* se trouve spécifié avec deux lettres *id*. Voilà toute la source du quiproquo. Car, ceci est également aussi important au moins : les deux peintures de Berlin étaient déjà au château de Charlottenbourg bien avant la vente Guillaume, puisque, lors du pillage de ce château, en 1760, par les Autrichiens, le marquis d'Argens informait, en termes chaleureux, le roi de Prusse que les deux peintures de Watteau avaient été sauvées. Voilà donc un élément considérable de la démonstration et la preuve irrécusable que les tableaux de Berlin ne sont pas l'Enseigne même de Gersaint, mais une réplique, et, comme nous allons le voir tout à l'heure, une réplique avec variante.

De la vente Guillaume jusqu'en 1848, on ne saurait dire par quelles mains a passé le précieux fragment. De même, on ignore aussi, et probablement pour toujours, comment une œuvre si précieuse et si célèbre a été ainsi mutilée. Accident? C'est possible, car on remarquera dans notre reproduction que, entre autres parties, le sol est coupé court, et certainement pas comme Watteau l'avait conçu, lorsqu'on regarde la gravure d'Aveline. Insouciance et légèreté de collectionneur vandale? C'est encore possible, car il fut un temps où l'on ne se gênait point pour rogner dans un tableau de maître les parties qui ne plaisaient pas, ou simplement qui ne rentraient pas dans un cadre ou un emplacement choisi.

En 1848, soudain réapparaît le précieux débris. Il figure à la vente du peintre Auguste, pensionné de Rome, élève d'Ingres, amateur très ardent du XVIIIe siècle, et de Watteau en particulier, dont il possède plusieurs œuvres. L'Enseigne est adjugée au baron de Schwitter, et enfin, à la vente de celui-ci, en 1881, M. Michel Lévy l'acquiert. Voilà donc, à n'en plus douter, l'histoire de l'œuvre à travers ses destinées, et l'œuvre casée.

Jetons maintenant un coup d'œil sur la seconde série des documents : les documents graphiques. Ici, ils parlent assez aux yeux pour nous dispenser d'en faire de très longs commentaires. Comparée aux tableaux rapprochés de Berlin, la gravure d'Aveline, document irréfutable puisqu'elle fut exécutée sous les yeux de M. de Julienne, ami, défenseur et pieux admirateur de Watteau, cette gravure, disons-nous, accuse, comme on voit, de profondes différences. D'autre part, au contraire, sauf les parties accidentellement retranchées, la peinture exposée au Petit Palais coïncide exactement avec la gravure d'Aveline. Dans son important ouvrage sur les « *Collections d'art français du* XVIIIe *siècle appartenant à S. M. l'empereur d'Allemagne* », M. le docteur Paul Seidel fait ressortir les différences entre les tableaux de Berlin et la gravure de la façon suivante, et nous ne saurions emprunter meilleure autorité, ni plus décisive en l'espèce :

« ... Un examen que j'ai sollicité et qui a été fait par le pro- « fesseur Hauser, nous a prouvé clairement que la toile qui « formait originairement un seul tableau a été séparée en deux « morceaux par une coupure. Par contre, il a été reconnu, dans « la même occasion, une fois écartée la bordure que l'on avait « clouée pour agrandir le tableau, que, contrairement à ma pre- « mière hypothèse, rien n'avait été rogné de la partie supérieure...

« Sur « une copie du tableau, attribuée à Pater, vendue à la « collection Secrétan », copie d'accord avec la gravure d'Aveline, « les groupes qui, dans l'original (de Berlin), paraissent com- « plètement séparés les uns des autres et sont également éloignés « de la ligne médiane du tableau, ont été repoussés plus près « les uns des autres, sans doute dans le dessein de remédier, « dans la gravure, à l'émiettement de la composition du tableau. « Mais, en réalité, c'est le tableau tout entier qui a été seulement « comme poussé vers la gauche et augmenté sur la droite de « façon correspondante, de sorte que la symétrie des deux par- « ties, fortement marquée dans l'original, est sensiblement détruite « ici. En outre, cela laisse voir à droite, de même que sur la « gauche, une partie du mur de la maison dans laquelle s'ouvre « le magasin du marchand de tableaux. Quant à l'augmentation « de la hauteur, elle nous frappe encore davantage dans la copie « et dans la gravure. »

Il y aurait bien d'autres différences à signaler, différences soulignant par contre la conformité du tableau de l'abbé Guillaume avec la gravure d'Aveline. Par exemple : un tout autre modèle a servi pour le personnage aux bras croisés; la toile que l'on emballe, dans le tableau du Musée de Berlin, est un portrait de Louis XIV, et ici, comme dans la gravure d'Aveline, c'est le portrait d'un homme inconnu pour nous, etc., etc.

Ainsi, c'est dans la réplique qu'il en aurait faite, que Watteau se serait livré à ces changements, à ces fantaisies, et il faut conclure du tout que l'ensemble des deux toiles appartenant à l'Allemagne, forme une œuvre toute différente du tableau de Watteau peint pour Gersaint. Quant à la provenance et à la date d'acquisition de cet ensemble, l'Allemagne ne possède aucune donnée à ce sujet, moins heureuse que nous qui pouvons, ainsi qu'on l'a vu, retracer en majeure partie la filiation du tableau qui est à Paris.

Il sera permis au signataire de cette notice d'exprimer à son tour une opinion personnelle qui ne doit rien à l'érudition ni à la mathématique des documents, mais qui seulement s'appuie sur des impressions et des souvenirs. Il existe, à nos yeux, quant à l'exécution des deux œuvres, les mêmes différences qu'entre les deux *Embarquement pour Cythère*. En Allemagne, l'*Embarquement* et l'*Enseigne* nous parurent visiblement plus appliqués, plus menus de facture, moins libres en un mot, que les nôtres, comme cela se voit assez fréquemment dans les répliques des œuvres de maître. Ici, dans l'*Enseigne*, provenant de la vente de Schwitter, l'exécution est ardente, joyeuse, large, spontanée, ainsi que toute œuvre de premier jet et, avec le tact artistique que Watteau apportait en toutes choses, comme il convient à une peinture faite pour servir d'enseigne. Ainsi, jusque dans le caractère même de l'œuvre se retrouve une excellente raison d'y voir cette toile qui avait si fort « aiguisé le goût de Watteau » et que suivant son mot piquant, si modeste et si expressif, rapporté par Gersaint, il avait entreprise « pour se dégourdir les doigts ».

ARSÈNE ALEXANDRE.



Cliché Braun, Clément & Cie.

COLLECTION LÉON MICHEL-LÉVY

L'ENSEIGNE

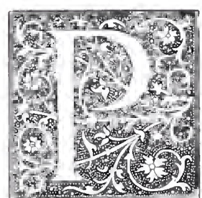
Fragment du tableau original, *L'ENSEIGNE*, qui fut peint par Watteau pour son ami Gersaint, appartint à M. de Julienne et fut gravé par Aveline

Vente de l'Abbé Guillaume, 1769



LE SALON DE 1902

A LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS



OUR la douzième fois, le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts ouvre ses portes au public. Le printemps ramène, avec les feuillages blonds, les toiles et les toilettes fleuries et l'excitation légère des discussions esthétiques. Elles sont bien apaisées; la puissance d'ironie et d'invective qui dort en chacun de nous s'exerce en d'autres domaines; au Grand Palais, cela ne sent pas la poudre. Dans le bâtiment chaotique, cette partie est presque aimable et favorise un demi-recueillement. On se promène dans les salles claires et gaies. Sous la lumière tamisée, des tons agréables, des nuances discrètes et fondues flattent l'œil. Le décor engageant, la présentation heureuse autant que les œuvres, sollicitent sinon l'attention passionnée, du moins la curiosité amusée, parfois doucement émue, du public. Peu de choses qui choquent; peu de choses aussi qui remuent profondément, qui témoignent d'un haut essor d'esprit, d'une volonté forte et ramassée. On songe surtout à plaire; on y réussit souvent. Partout règne le ton discret de la bonne compagnie. Pas de cris, pas de grands gestes, peu de très intimes confidences. Ce n'est pas le monde où l'on s'ennuie; c'est un des derniers salons où l'on cause. On y parle un peu pêle-mêle de mille choses : souvenirs de villégiature et de voyages, Bretagne et Venise, la mer et la montagne, un bal masqué, de pauvres gens. Un peu de puérilité s'y mêle; le petit chat joue, le petit tambour bat, la petite ménagerie sort. On respire la grâce douillette et le parfum discret des intérieurs. Les drames sont rares, les anecdotes aussi. Rarement il est question de choses qui exigeraient un ton plus grave et un accent plus convaincu. Quelques fantaisies éclatent, comiques et stridentes.

Le métier, en général, est preste, souvent timide et souvent brutal, presque toujours un peu mince. Des impressions de surface s'accommoderaient mal d'un contour plus appuyé, d'une réalisation plus dense. C'est leste et pimpant ou bien susurré en sourdine, comme il sied à l'homme du monde qui glisse en allusions discrètes, en sous-entendus spirituels. Il y a des exceptions, et j'y viendrai, mais telle est l'impression générale.

Quand, de prime abord, on a goûté ce charme captieux et léger, on cherche une nourriture plus solide, quelques morceaux de résistance, de ceux où le sentiment et la pensée s'incarnent dans la matière. On s'arrête devant le *Portrait de Famille*, de Carolus-Duran, grande toile qui résume et couronne une carrière heureuse et féconde. Le peintre s'est représenté avec ses enfants et ses petits-enfants, groupés avec beaucoup de naturel autour de la mère; lui-même, debout, palette en main, les tient rassemblés sous son regard. Ce grand ensemble est conduit, avec une verve qui ne laisse pas deviner l'effort, dans une harmonie chaleureuse et tranquille où passe comme un sourire ému. C'est aussi dans un sentiment de piété que G. Dubufe a composé son *Hommage à Gounod*. La tête un peu renversée, le musicien fait chanter sur le clavier une des mélodies enlaçantes qu'il apprit à ses grandes amoureuses. Mireille, Marguerite, Juliette, l'écoutent et retrouvent dans sa voix leur rêve passionné.

Le goût décoratif de Besnard, à la fois traditionnel et hardi, se joue en d'aimables fantaisies. Dans un cadre harmonieux de montagnes baignées de lueurs errantes, sur une mer qui bleuit à l'ombre et se moire dans la lumière de frissons orangés et lilas, *l'Ile Heureuse*, entendez l'île des loisirs voluptueux et des flirts abandonnés, étale ses gazons bleu paon et vert émeraude; des femmes s'y ébattent et rêvent, des ægipans tsiganes y font des musiques, des vaisselles de cristal et d'or y ruissellent, et ceci se passe en un lieu vague entre Monte-Carlo et Sorrente. Du rivage opposé, une file de gondoles vogue à l'appel d'une amoureuse, et ce rêve chatoyant ne laisse à désirer qu'un rapport mieux calculé entre les figures et l'immense cadre, une harmonie plus pleine et plus calme, des taches de couleur moins acides. Pourquoi l'imagination de Besnard, si libre et si joyeuse, vit-elle parfois de petits bonheurs et fait-elle fi de la logique ? La farandole que M. Prouvé déroule avec entrain dans un clair paysage est d'une turbulence heureuse, parfois un peu dégingandée. L'agile pinceau de M. La Touche se plaît à évoquer les féeries lumineuses, la mousse des dentelles, le chatoiement des étoffes pailletées. L'artiste a de l'esprit et de la verve. Dans *le Bal Masqué*, dans *le Souper*, il y a des trouvailles charmantes, un gai papotage de lueurs et de physionomies éveillées, et quand l'exécution sera partout aussi fluide que l'intention est gracieuse, nul ne dira mieux que lui l'ivresse légère des fêtes galantes.

L'harmonie est subtile, au contraire, et le sentiment de la forme bien délicat, dans les panneaux décoratifs d'Auburtin, *le Soir* et *Danses nues*. Les limpides aquarelles où l'artiste note, avec la vivacité d'un Japonais, la courbe des falaises et la splendeur fraîche de la mer, lui fournissent les éléments des paisibles décors où des formes nues, aux attitudes rythmées, achèvent l'enchantement du soir et des lauriers-roses : ce doux rêve est persuasif au possible.

La peinture officielle réclame des qualités plus sévères. Pour raconter *le Jubilé de Pasteur*, Rixens n'a manqué ni de talent ni de conscience. La physionomie rude et bonne

du grand vieillard, qui marche avec peine appuyé sur le bras du président Carnot, le geste du savant anglais Lister, qui s'avance vers lui les bras ouverts, le Recteur de Paris, bien relié au groupe central qu'il regarde avec une émotion contenue, d'autres personnages encore, cela est probe, juste, bien senti. L'ensemble est un peu froid pourtant ; ces personnages debout qui, pris isolément, sont de bons portraits, ne sont pas entraînés ni entraînants ; la couleur est juste, sans agrément vif. Ce qui pouvait être une création pathétique reste, et ce n'est pas peu, un véridique document d'histoire.

Faut-il donc admettre que l'imagination se soit appauvrie et que notre art se montre inférieur aux grandes tâches? La conclusion serait hâtive.

D'abord, les plus délicats talents d'aujourd'hui s'appliquent avec bonheur à l'expression de la vie intime ; et puis, certaines œuvres prouvent que la flamme veille, que les sentiments durables et forts ont des interprètes; nous n'avons à regretter ni la raideur classique ni l'exaltation romantique, si vraiment, comme je le crois, l'art français en se faisant plus humain, s'est fait aussi plus universel et plus émouvant. Sans doute les rapports du public et des artistes ont singulièrement changé au cours du siècle dernier. L'art d'aujourd'hui est plus accessible aux émotions communes : il se met de plain-pied avec nous. Il a quitté les sommets du Sinaï, il a renoncé à pontifier du haut des théories et des dogmes ; après le casque et la cuirasse classiques, il a déposé le feutre empanaché et le manteau byronien du romantisme. Est-ce donc un mal? L'artiste d'aujourd'hui est l'un des nôtres, et je l'en loue, à condition qu'il garde jalousement son privilège d'humanité, de tendresse grave et sérieuse. Nous le supplions de respecter sa mission, d'être égal à l'autorité qui lui incombe, de valoir mieux que nous sans se séparer de nous, s'il veut, comme il le doit et le peut, rester le maître des cœurs et des esprits. Car le manque de solennité et de pédantisme, la simplicité d'accent, qui est un gain du présent, tournerait vite au bon garçonisme tutoyeur et vulgaire. L'artiste doit élever la foule jusqu'à lui, non s'abaisser jusqu'à elle. Par le sentiment et la réflexion, l'art remet l'homme en présence de lui-même; il suscite les intuitions soudaines, les élans douloureux et les appels de tendresse ; il nous rappelle de la surface et des apparences aux profondeurs de la vie. Que l'artiste ne se croie pas un être d'exception, dépaysé dans un monde indigne de lui, qu'il ne s'éloigne de nous ni par son costume, ni par ses allures, qu'il ne se targue pas d'une essence autre, mais qu'il soit le plus homme. L'émotion qu'il éprouve et qu'il transmet, pour être plus contenue et ne pas s'échapper en gestes forcenés, en attitudes convulsives, n'en sera que plus persuasive. La rhétorique et le pathos ont fait leur temps ; mais le chant éternel, douloureux et ravi qui, de l'humanité, monte comme une lamentation, comme un espoir et comme une prière, retentira toujours dans l'œuvre de ceux qui auront senti l'angoisse et le délice de vivre.

Je conviens que la frivolité trépidante et fiévreuse de l'existence moderne envahit trop souvent le sanctuaire, et qu'une sorte de dilettantisme tiède s'infiltre en plus d'un talent ; mais l'on sent aussi, sous les surfaces, pointer des inquiétudes et des ardeurs, s'annoncer un retour aux vérités et aux sentiments simples, s'élaborer une conscience d'humanité plus large et plus haute. Parmi tant de choses



EUGÈNE CARRIÈRE. — ÉTUDE

agréables, laissez-vous arrêter au passage par quelques figures puissantes et douloureuses où le sens vrai de la vie s'inscrit avec une poignante éloquence. La manière et le sentiment en sont également âpres. Ces visions surgissent, modelées avec une véhémence caressante dans un bloc immémorial, en dehors du temps et de l'espace. Six fois une même tête de femme nous pose l'énigme de ses yeux baissés et de sa bouche entr'ouverte ou close. Rien de plus pathétique et de plus grand que ces instantanés éternels. L'onde vitale qui sourd du fond de l'inconscience passe et crispe la face ; rien n'est arrêté ni figé ; on perçoit le frisson et le souffle insaisissable de l'être intime ; comme une méditation se résout en un subtil éclair d'expression et de pensée, la plénitude sculpturale se décore d'un errant mystère. Tristesse infiniment tendre de la vie blessée qui sent, avec un ravissement amer, saigner intérieurement sa noble souffrance, essor brisé qui retombe, irrépressible aspiration de l'être. Quels gestes, quelles attitudes en diraient plus que ces têtes isolées qui condensent une telle force d'expression, où l'essence particulière, pénétrée par une ardente sympathie, aboutit à des significations si générales et si largement humaines ?

Pour bien comprendre l'importance de cette œuvre, il faut se reporter à quelques années en arrière : l'art français traversait une crise fort étrange. L'impressionnisme qui fut un progrès indéniable dans les moyens de peindre, une conquête sur les phénomènes de la nature, semblait tourner à la démonstration physique et technique et se désintéresser des vérités intellectuelles et morales ; substituer l'imitation à l'expression. Par réaction contre une école toute matérielle, absorbée par la sensation, on vit se produire alors des tendances maladivement sensibles, un hétéroclite mélange de mysticisme et de sensualité, des fluidités évanescentes, des susurrements et des pâmoisons : c'était à la fois enfantin et vieillot : on tombait au byzantinisme pour la recherche des formes hiératiques, à la barbarie par des brutalités voulues. Et comme dans la période archaïsante de l'antiquité, la fausse



P.-A. BESNARD. — L'ÎLE HEUREUSE
Panneau décoratif. — Appartient au Musée des Arts Décoratifs



L.-A. LHERMITTE. — LE GOUTER DES MOISSONNEURS

naïveté régnait. Pour être admirable il fallait d'abord être obscur, les intentions étaient sublimes et synthétiques, les formes arbitraires et simplifiées : l'art se peuplait de fantômes inquiétants. Qui donc en ce moment de trouble intellectuel ressaisit le flambeau et retrouva la grande ligne? Quelle volonté ferme, quelle sensibilité saine, quel esprit lumineux rallia ceux qui cherchaient en tâtonnant l'issue de ce labyrinthe? L'œuvre d'Eugène Carrière apporta ce réconfort, en rappelant que l'art est vision sans doute et sensation, mais aussi direction de l'esprit. Comprenant le danger de cette tentative d'évasion mystique hors du réel, il montra que l'art perd tout terrain solide s'il renonce à l'acceptation enthousiaste de la vie. Épris de la vérité non moins que du rêve, il incarna l'idée et le sentiment dans la puissante réalité des corps.

Jacques Blanche est un des plus délicats physionomistes d'aujourd'hui : il excelle à pénétrer la personnalité de ses modèles, à résumer par l'attitude, le port de tête et le regard, leurs habitudes intimes. Ses portraits sont à la fois très intelligents et très intellectuels. Ceux qu'il nous montre cette année, du romancier Paul Adam et du peintre Cottet, le premier avec ses yeux investigateurs, sa mine relevée, ses lèvres tranchantes, le second dont la physionomie allie curieusement l'assurance inquiète et la dolente finesse, ne démentiront pas cet éloge. On croit sentir pourtant quelque tendance à émousser la saillie des caractères, à amortir la justesse des tons dans une ambiance brunâtre. Son groupe de l'an dernier avait plus de franchise de couleur, plus de nerf d'exécution.

Parmi les envois de Roll, avec un *Portail de Cathédrale*, très vif et très juste de ton, j'apprécie surtout un *Portrait de femme* d'une fraîcheur délicieuse ; un groupe de fillettes, *les Petites du menuisier*, où des gris très fins n'alourdissent pas la claire vision. Quant aux portraits de Dagnan, le souci d'exactitude, l'étude obstinée et pénétrante des modèles ne compensent pas l'exiguïté du métier, la tristesse de la couleur, l'apprêt laborieux des poses. La ressemblance est peut-être là, non la vie. Avec leur singulière acuité d'expression, ceux de La Gandara semblent cette année quelque peu dépouillés et d'une sécheresse cinglante. Peut-être est-ce une manière pour l'artiste d'aller plus au vif et de serrer le réel de plus près.

Dans les époques harmonieuses il est un bien commun qui se répand de proche en proche et donne à des ensembles, comme ceux de l'École hollandaise, un air de loyauté, de santé et de bel équilibre. Je retrouve aujourd'hui dans la moyenne de notre art, ce goût de vérité, avec quelques nuances plus subtiles, et des dons charmants d'observation émue et intime, de délicatesse morale. Des artistes comme Aman-Jean, Lucien Simon, Cottet, Blanche, Prinet, Saglio, Lottin, Lisbeth Delvolvé-Carrière, Guiguet, etc., sur des sujets divers, ont un sentiment attachant et subtil, tendre ou fort. Avec un tourment un peu maladif, et non sans langueur et sans manière, Aman-Jean aime à grouper en de jolis décors de bassins et de charmilles des femmes aux loisirs pensifs, graciles et contournées, en robes surannées, et l'on ne peut rester insensible au concert délicat de ces nuances pâles, au charme souffreteux des poses, à la douceur un peu amère des sourires. Ce joli sentiment qu'il a du féminin s'aiguise et se rafraîchit d'impression directe et neuve en ces exquis portraits de jeunes filles, tels que celui de Mademoiselle Second, d'un éveil si candide de regard et d'âme.

Chez d'autres, l'objectivité est plus forte. En s'attachant aux aspects de la vie moderne, en les pénétrant d'une sympathie loyale et prolongée, ils écrivent l'histoire émouvante et vraie des mœurs et des esprits. Avec une belle sécurité se développe l'œuvre d'une intelligence lucide qui poursuit parallèlement sa double voie, sensible aux motifs recueillis de la vie intime, aux thèmes plus bruyants de la vie populaire. Avec une netteté de vision qui se montre de plus en plus apte à saisir le mouvement, L. Simon raconte la grosse animation d'un Bal breton, toute cette grosse et saine gaieté sans vulgarité.

Il me touche plus encore quand, avec un frémissement contenu, il dit les minutes heureuses de l'intimité comme en cette *Causerie du soir*, si simple et si vraie, et si fleurie de lumière. Il a si bien rendu l'heure douteuse où les bougies s'allument sur la table parée de roses et de claires porcelaines, tandis que le froid crépuscule pâlit un estuaire breton et que les aiguilles des pins rayent de noires arabesques les vitres de la véranda. Elle est présente la magie de cette douce soirée, la confiance amicale dans la détente et l'apaisement du jour. Des femmes sont là vives et gracieuses sans tapage, de physionomie bien française ; un homme, d'allure élégante, l'autre plus pensif, de visage grave et un peu tourmenté, tenant sur ses genoux un délicieux blondin dont le visage rose et le bras potelé font le centre lumineux de la toile : tout cela est dit avec une ardeur contenue, une justesse de termes, une sobriété charmante. On s'étonne d'autant plus que dans un autre tableau, *les Sœurs quêteuses*, où telle figure, comme la vieille sœur vue de face, est un si fort morceau de peinture, l'intérêt hésitant et dispersé ne remplisse pas le cadre.

Dans cette même Bretagne où L. Simon cueille en passant curieux des impressions pittoresques, Cottet a depuis longtemps élu domicile. Il la sent et la voit dans un esprit différent, plus élégiaque. Allant au plus aigu, au point tragique où la terre aride finit dans l'Océan immense et morne, il exprime la poésie des lieux et des êtres, en ce qu'ils ont de plus fruste et de plus désolé. Il sent profondément la plainte éternelle de cette nature, sa grandeur nue, son charme rude. Dans une œuvre telle que *la Messe basse*, Cottet synthétise la saison, le lieu et la race. Sous un ciel d'hiver, entre les murs bas, par les routes qui dominent la mer luisante à l'horizon d'un pâle reflet d'étain, il déroule la théorie sombre des femmes qui se hâtent vers l'humble église du village ; au premier plan, informes sous le capuchon noir, des vieilles vont d'une marche pénible. Cela est fin et compact, sourd et chantant dans les notes de noir, de vert décoloré et de gris. Une simplification savante met en relief le caractère de nudité grandiose et morne qui appartient au sujet. La vision est d'une réelle délicatesse, le sentiment discret et fort.

La sensibilité et le rêve ajoutés à la sensation transmuent les choses et les rapprochent de nous en leur prêtant des significations plus intenses. De très petites toiles comme celles de Lottin contiennent beaucoup d'art, un attrait subtil et concis de pensivité. Une fleur de magnolia, suivie dans ses volutes et dans la pulpe de sa chair, un pot de tulipes rouges, un visage pensif, une marine aux bleus riches et sourds retiennent l'attention par la somme de réflexion et de tendresse pénétrantes condensée sur un petit espace. Cet esprit des choses, dont Fromentin parlait si bien, je le retrouve encore, évoqué par une volonté moins tendue, mais avec une douceur tendre, dans les toiles de Saglio, la brodeuse et le modèle, cette dernière pleine du charme modeste émanant des meubles fanés et d'un torse timide. En toutes ces œuvres passe un souffle léger de grâce et de mystère, de grâce un peu souffrante, abritée des brutalités du réel et des fièvres du dehors. Cette spiritualité, cette façon délicate, un peu craintive de manier les choses et de capter sans violence leur parfum secret, appartient aussi aux évocations plus agiles de Prinet ; qu'il définisse les souples mouvements des jeunes filles dans une *Partie de billard* ou les gestes lents et la clarté silencieuse d'un *Réfectoire de couvent*, il s'entend à revêtir les choses de leur habitude et de leur couleur morale.

Les intérieurs de Guiguet, ses portraits de fillettes et de jeunes femmes qui causent, qui jouent du violon, aux gestes si naturels, aux expressions si justes, sont d'un dessinateur subtil, d'un art discret et fin, d'une observation affectueuse.

Dans la peinture de mœurs Rosset-Granger introduit un intérêt momentané en groupant devant la boutique d'un pharmacien, le soir, la curiosité éveillée ou anxieuse des passants, modistes et gamins, qu'un accident rassemble ; les physionomies sont finement observées et les problèmes de lumière bien résolus. Je citerai encore les intérieurs de Delachaux d'une enveloppe légère et d'une observation subtile, *la Jeune Mère*, *les Deux Sœurs : la Valse* et *le Train de banlieue*, de Truchet ; *la Femme qui se peigne*, de Tournès ; *Autour de la lampe*, de Bouvet.

Parmi les artistes qui interprètent les choses avec une rare délicatesse de sentiment, et dégagent de la matière une âme légère et chantante, je ne saurais oublier Madame Delvolvé-Carrière dont le jeune talent évolue si logiquement. Ses fleurs, des roses jaunes, des chrysanthèmes blancs, des roses dans une coupe de verre aux mobiles reflets, gardent, sous la souple caresse du pinceau qui n'appuie qu'à bon escient, avec la consistance du modelé, je ne sais quel charme volatil et parfumé. La manière de l'artiste prend plus de corps et de certitude sans rien perdre de sa délicieuse vaguesse.

Aux gentils poètes de l'intimité se rattachent ces peintres d'intérieurs, qui, à la suite de Lobre, pensent que les meubles ont des visages et le décor familier une personnelle physionomie. Par accents vifs, d'un dessin svelte et rapide, Moreau-Nélaton dit *le Coin du feu* et *la Salle de travail;* les figures d'évocation juste, mais sommaires et sans agrément, ajoutent peu de chose à ses intérieurs. C'est aussi le reproche que j'adresserai à M. Morisset, que ses personnages ont moins de réalité que leurs entours, et qu'un enfant joueur est moins vivant que sa ménagerie. La couleur archaïque prédomine fâcheusement chez ce peintre comme chez les Griveau qui se sont arrêtés à la date de 1830, ou



CHARLES COTTET. — MESSE BASSE EN HIVER (BRETAGNE)

chez Hochard qui recommence Daumier. Boulard, au contraire, commence à sortir de l'ambre et des patines rousses; une toute gracieuse tête de fillette vue à contre-jour le montre en évolution vers la fraîcheur.

* * *

On sait que de nos jours le maître de la spiritualité fut l'Américain Whistler. Ses transpositions délicates et hardies font pressentir la réalité de l'invisible. Il évoque les essences, par des résumés de lignes et de tons où la confuse complexité du réel se résout en sévères et chantantes harmonies. Son influence n'est jamais absente de nos Salons. Cette année, quelques toiles, marines, nus, portraits, nous rappellent à propos la justesse et la profondeur de ses idées, le choix exquis de ses sensations, et la puissance suggestive de son art.

Son influence est prépondérante sur l'art américain et s'étend jusque sur l'art anglais. On la sent dans le portrait



LUCIEN SIMON. — CAUSERIE DU SOIR

d'une musicienne, par l'Écossais Austin Brown, avec ses rouges rompus et sourds, dans une atmosphère grise; dans les nus de Frieseke, fluides mats et d'une douce pâleur, parmi les bleus, les verts, les beiges assourdis qui les accompagnent si bien; dans les gris et les noirs harmonieux du fin portraitiste Lavery. Cette richesse intérieure et ces effets en dedans procèdent de Whistler. Et, d'autre part, son extraordinaire virtuosité a donné naissance à une manière américaine, expéditive, brillante, un peu creuse, et qui s'éloigne fort de ses transpositions savantes et réfléchies.

Sargent est le plus brillant représentant de cette adresse hâtive qui crée l'illusion immédiate, avec une splendeur éblouissante et brève. Le portrait de deux sœurs, surtout une chanteuse vue de face, où la forme est investie d'un trait si sûr, sont des œuvres pleines de vie et d'esprit, mais un peu vues par le dehors. Je cite un bon portrait d'Highlander par P. Koopman, et ceux de Ramsay et de Cecilia Beaux. Dans le paysage, une note vraiment anglaise est donnée par M. James Charles, dont les *Foins* ont une richesse de lumière très savoureuse, une note très moderne par le Canadien Morrice, ce charmant coloriste.

L'art belge a toujours voisiné avec le nôtre, au point de se confondre à certains moments avec lui. Les Flamands nous ont beaucoup donné aux XIVe et XVe siècles, nous leur avons beaucoup rendu au XIXe. Ce sont frères d'un autre lit. Aujourd'hui, moins agile, moins remuant, moins aventureux que le nôtre, l'art belge a des qualités de gravité, de sérieux, de mâle tendresse qui sont bien à lui. Chez nos voisins l'impressionnisme prend un accent particulier de conscience, d'application un peu lourde, mais convaincante. Nous devons



FRITS THAULOW. — LAVEUSES A QUIMPERLÉ

leur sembler légers, et la rapidité de nos démarches en sens contraire les déconcerte sans doute. Mais sous la matérialité un peu lourde on découvre aisément l'amour sincère, la chaleur qui couve et souvent une grande délicatesse de vision.

Les formats sont généralement plus grands, la facture plus appliquée, la réalisation plus solide, avec moins de sacrifices; on y sent la volonté et la passion de tout dire. Une vaste toile, comme *le Verger* de Claus, sent bon l'automne et le plein air. *Le Chaland* de Bœrtson, et surtout les *Vieilles Maisons* sous la neige reflétées dans un canal, sont d'une impression grave et profonde. *La Voile rouge* de Buysse passant sur des verdures blondes dans une chaude lumière de printemps, dénote une finesse d'œil rare. Willaerts, Gilsoul, appliquent avec une sincérité robuste des modes élaborés chez nous; on les reconnaît à une grasse abondance de sève.

Bien à part, Léon Frédéric, ressuscite la candeur des primitifs de sa race. Ses idées prennent naturellement la forme symbolique et s'ordonnent en triptyques. *Le Matin, la Nuit, le Soir*, disent l'âge d'or où l'innocente beauté rit sous le ciel clair. J'aime ce dessin amoureusement chaste, qui suit les inflexions robustes et délicates de la forme. J'aime cette grâce exquise, ces lèvres tendres, ces yeux en fleur, toute cette humanité saine, aux humbles joies, que l'artiste a modelée avec une science attentive, avec une naïveté vraie, avec un sentiment tout flamand de la fécondité saine; et L. Frédéric me paraît bien exprimer en ce moment les meilleures qualités de sa race.

Le Salon nous ouvre ainsi des perspectives sur les écoles étrangères. L'art allemand s'y fait plus rare. Lieberman, qui prit son point de départ en France et conquit à Paris la grande notoriété, se tient à l'écart, ainsi que Uhde. Borchardt ne les remplace pas. Un paysage d'automne nous fait connaître son écriture serrée, sa couleur robuste, mais aussi la pesanteur de son atmosphère.

Les peintres scandinaves nous sont plus fidèles, bien qu'on regrette de ne plus voir l'exquis Johansen, ni Skredwig, ni Hamnershoy. Kroyer reparaît cette année avec un bel effet de lune sur la plage et la mer de Skagen, avec un portrait de Bjornson, fièrement enlevé. Thaulow fait frissonner les moires des eaux courantes, ou bien étudie avec amour les nuances délicates de la neige. Je note un beau paysage de Strom, un intérieur norvégien de Petersen.

L'art slave compte les évocations si simples et si aiguës de Mademoiselle Boznauska; l'art suisse, les fleurs vivantes et les portraits de Mademoiselle Breslau, les dessins décoratifs de Hodler, et la peinture religieuse si convaincue mais si froide de Burnand.

L'Espagne semble renaître aux sonorités profondes, aux impressions énergiques, avec Garrido, Nonnel, Anglada, coloriste somptueux et véhément; avec Barrau, qui raconte en un langage émouvant les rapatriés de Cuba.

* * *

L'interprétation de la nature varie à l'infini selon les tempéraments. Depuis que l'art moderne a reconquis ce thème inépuisable, que d'esprits divers ont empreint les choses de leur sensibilité ou de leur réflexion! Pour le moment, le paysage français suit deux tendances un peu divergentes. Les uns, à la suite de Monet et de Pissaro, s'efforcent de dérober à la réalité toutes ses saveurs, à la lumière toutes ses vibrations: les autres, d'un art plus intellectuel ou plus sentimental, imposent au réel le rythme de leur esprit ou le reflet de leur émotion.

Parmi les premiers, Raffaelli affine encore sa vision, enrichit sa palette de verdures grises et rouges, admirablement enveloppées dans ses vues de Maisons-Laffitte et de Sartrouville. Lebourg est riche et fleuri à son ordinaire. Lebasque, avec un après-midi d'été et des fillettes qui sautent à la corde, résout en belle harmonie le pétillement de la lumière. Maufra s'affirme comme coloriste par le ruissellement nacré d'une palette opulente. A ces noms déjà connus, j'ajouterai les paysages solidement établis de Kœnig, *la Rivière de Pont-Aven* et *les Hauts Plateaux de la Bourboule*, où la lumière un peu dure convient mieux à l'Auvergne qu'à la Bretagne; Thiry, qui exprime avec force le dur pays de Trégastel et de Ploumanach; Lauvray, qui fait frissonner la clarté sur de vastes étendues; Brakaval, délicat et un peu froid; Prins, dont le verger en fleur et la Source ont une sévère grandeur. Jeanniot, le conteur véridique et plein d'humour de *la Présentation*, qui ailleurs pare de lumière blonde *les Peupliers* et *le Bord de rivière;* Barau et son *Soleil d'automne;* Brindeau et son *Coin de jardin fleuri;* Guignard et son *Troupeau dans la dune;* Cassard et son *Chemin tortueux dans la plaine;* Chudant et ses études franc-comtoises; les marines harmonieuses de Dauphin et de Stengelin.

Parmi les seconds, je n'oublierai pas Meslé, ses notes assourdies, ses gris délicats et tout mélancoliques; ni Moullé, dont les fortes constructions s'assouplissent, et qui fait chanter les orangés sur les bleus profonds du soir. René Ménard compose et cherche des synthèses. Dauchez est fidèle aux gris violacés, aux verts sombres de ses élégies bretonnes.

Lhermitte est le probe historien de nos campagnes du Nord, des rudes moissonneurs et des lavandières, de leurs travaux et de leurs joies familiales. La conscience attentive et la sincérité du sentiment donnent à son langage une particulière autorité. Il connaît ces campagnards dont il nous parle, il est de cœur avec eux. Sa *Ferme de Sombres* me plaît tout particulièrement cette année par la fermeté du dessin et la justesse sobre de la couleur.

Montenard, au pays du soleil, des clartés aveuglantes et des ombres violettes, fait jouer la lumière et la demi-teinte sur les robes blanches des jeunes filles qui suivent *la Procession de la Sainte-Madeleine.*

Nous rentrons dans le domaine de l'imagination avec Lagarde qui, dans *la Retraite*, montre avec une grandeur tragique les bataillons pataugeant dans la neige entre les murailles rigides d'une forêt d'hiver. Dinet évoque avec une réalité saisissante les mœurs arabes et le lyrisme voluptueux de l'Orient. Le groupe de pleureuses accroupies *Autour d'un mourant* et la gracieuse figure de *Râouacha* sont d'un peintre savant et subtil. Léopold Stevens a rapporté d'Algérie un nombre considérable d'études d'une couleur exquise et d'une impression très neuve et très primesautière. Après l'évocation des mœurs et des pays lointains, on goûte aussi les jolies réminiscences du XVIIIe siècle qui parfument l'art de G. Callot et la pensée grave d'Agache qui dresse la figure de *la Loi* hautaine sous la pourpre.

La fantaisie de Jean Veber est d'une qualité très particulière. Tantôt elle fuse en gaieté bon enfant mais très fine et nourrie d'observation, comme dans *Trois Bons Amis, Flirt* ou *le Dimanche matin*, où la barbière du village et ses pratiques sont des résumés exhilarants de rudimentaire humanité; tantôt elle s'aggrave de philosophie piquante ou âpre, à la Swift, comme dans *le Monstre*, où des nabots difformes se scandalisent de la beauté nue; *la Machine*, où l'idole moderne rit diaboliquement des pauvres hères écrabouillés par ses roues et ses engrenages.

Il faut bien constater que plusieurs artistes, dont les débuts promettaient, semblent hésiter et s'entraver eux-mêmes en des partis pris trop évidents. Tel Ch. Guérin, qui avait de la force et qui s'empâte en des épaisseurs mornes de

matière ; tel Flandrin, qui s'invente des ignorances et s'apprend des maladresses. Ce faire brutal a le premier défaut de n'être pas sincère, et c'est une étrange manie que de s'attacher les pieds pour mieux courir. La naïveté est chose admirable, et quand elle coule de source comme chez Frédéric, je ne sais rien de plus émouvant. Mais la candeur étudiée, le balbutiement voulu lassent comme un manque de bonne foi, et l'on regrette que M. Denis étouffe des dons exquis sous une gaucherie trop visiblement calculée et grimaçante.

Il faudrait s'arrêter longuement aux détails de dessins



GASTON LA TOUCHE. — LE SOUPER APRÈS LE BAL

et de gravures, dire tout ce qu'il y a d'art vivant et frémissant chez Renouard et chez Lepère, chez Robbe, Ranft, Minartz, Rivière, Milcendeau, et noter les pastels de Groux et ceux de Gillot ; les gravures de Mordant, de Waltner, de Beltrand, de Chahine ; les lithographies de Lunois; les eaux-fortes de Jacques Villon, de Jeanniot, de Legrand, de P. Lafond, de Francis Jourdain, et celle de Margueritte d'après Carrière ; mais l'espace nous manquerait.

MAURICE HAMEL.

COURRIER DES ARTS

Aimé-Jules Dalou

Presque à la veille de l'ouverture du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, à la fondation duquel il avait pris naguère une si grande part, Dalou était enlevé, âgé seulement de soixante-trois ans, à son labeur acharné, à sa noble tâche de grand ouvrier. La mort a eu raison de cette énergie indomptable. Il y a environ huit ans, nous avions bien cru déjà le perdre, et il s'était raccroché à la vie et à l'œuvre avec une sorte de volonté désespérée.

Pour qui a pu pénétrer un peu dans l'intimité de cet homme en apparence si fermé et d'un abord si sévère, il n'est pas de drame plus profond et plus émouvant dans sa simplicité que la vie de Dalou. Il n'est pas non plus de carrière plus fière et plus digne de respect. Nous avons pu surprendre parfois un peu de la véritable nature qui se cachait sous ce visage si expressif et si ravagé, connaître un peu mieux que d'autres l'homme qui se renfermait dans l'ombre et l'artiste qui écartait passionnément de son atelier et de sa tâche toute visite, toute curiosité importune, et nous ne sommes jamais revenu de ces trop brèves excursions dans l'âme d'un tel homme sans un profond respect et souvent sans une vive émotion.

Les faits de sa vie sont peu nombreux. Ils n'en sont que plus éloquents. Dalou naît en 1838, à Paris, d'une famille d'artisans. Le double caractère de la naissance et de la race était singulièrement marqué en lui et donnait à sa physionomie une saveur mordante tout à fait particulière. Il avait, de l'ouvrier, quand il est bon, l'amour et le respect du travail, la volonté de la besogne bien faite, et il avait en même temps cette indépendance d'esprit, cette parole vive et claire, cet intraduisible accent de bon sens, de vaillance et parfois de raillerie, du véritable enfant de Paris. La facilité et la superficialité toulousaine n'auraient pu trouver de plus complet antipode. Ceci n'est point pour médire du Midi, mais pour faire comprendre à la fois ce que Dalou était et ce qu'il n'était pas.

Il fait ses premières études chez Abel de Pujol, Duret et Carpeaux, et il y acquiert le savoir le plus sérieux et le plus étendu. Aussi Dalou n'a-t-il jamais été un révolutionnaire en sculpture. Sans doute il avait, à l'exemple de Carpeaux, l'amour de la vie, de la chair, du mouvement, mais il se rattacha toujours, avec une vive conviction, aux traditions les plus classiques. Pendant longtemps nous n'avons vu dans son atelier qu'une reproduction d'œuvre d'art. C'était une photographie d'après un Raphaël du Vatican.

Les débuts furent assez obscurs et assez longs. On ne peut guère compter, comme l'ayant fait connaître, son premier Salon, en 1861, une *Dame romaine jouant aux osselets*, ni même son premier succès, une *Brodeuse*, du Salon de 1870. La Commune, qui fait de lui un sous-délégué aux Beaux-Arts, profondément dévoué à la garde et au salut de nos collections, n'avança pas précisément ses affaires. Obligé de se retirer à Londres, il continuait de mener la vie la plus dure et ne



Cliché Giraudon.

A.-J. DALOU. — VASE DE MARBRE
Musée du Luxembourg



Cliché Druet.

RODIN. — PORTRAIT DE A.-J. DALOU (*Bronze*)

se tirait de difficulté qu'avec l'aide obligeante de Legros, qui était établi là-bas et mettait à sa disposition ses relations, très étendues et très efficaces. A Londres, Dalou a fait quelques remarquables figures d'un caractère grave, des statues et statuettes de femmes humbles. Il en avait conservé des esquisses, et il doit y avoir en Angleterre des œuvres de lui très belles qui sont, ou oubliées, ou même inconnues. De retour en France, vers 1873, il continua de se tirer d'affaire plutôt péniblement, tout en travaillant avec ardeur aux œuvres qui allaient magnifiquement le faire sortir de l'ombre. Plus d'une fois il dut prendre part à des travaux de métier, qu'il acceptait bravement et traitait avec conscience, car il ne fut jamais dans sa nature de rien dédaigner ni de rien bâcler. Ainsi certains groupes d'enfants qui ornent la façade du Grand-Hôtel sont de lui, croyons-nous; mais nous ne saurions dire exactement de quelle époque ils datent. Peu importe ; il dut encore plus d'une fois, sur le tard, accepter de ces ouvrages, car ses œuvres les plus célèbres furent loin de l'enrichir.

La première de ces œuvres éclatantes fut, on se le rappelle, le haut relief de *Mirabeau aux États-Généraux*. Le succès en fut considérable autant que justifié. C'était un chef-d'œuvre d'agencement et surtout de forte et ferme exécution. Cette œuvre, tout à fait unique dans l'art de notre



Cliché Giraudon

A.-J. DALOU. — TOMBEAU DE VICTOR HUGO (PROJET)
(*plâtre*)

temps, est à la Chambre des Députés, et le vieux fondeur Gonon, dont ce fut à peu près le dernier travail, en fit une superbe cire-perdue. Nous n'avons pas la place pour commenter cette œuvre, et cela n'est pas nécessaire.

Dans un tout autre ordre d'idées en apparence, mais procédant en réalité de la même énergie volontaire, de la même âpre conscience, nous devons citer le *Tombeau de Victor Noir*, où tout le costume contemporain, depuis les gants jusqu'au chapeau et aux chaussures, est accepté tel quel, traité avec un tel sérieux et une telle force que l'œuvre atteint le plus grand style, sans compter le sentiment dramatique, très intense dans sa simplicité.

Comme groupes et ensembles de grande importance, il faut encore rappeler *le Triomphe de la République*, qu'on inaugurait il y a trois ans et qui valait à Dalou, non la fortune, il s'en faut, mais un peu d'honneurs, en somme assez tardifs et dont il n'avait plus guère le cœur à profiter ; — puis l'entraînant *Triomphe de Silène*, qui décore un coin du Luxembourg, et surtout le *Monument de Delacroix*, dans le même jardin, vrai chef-d'œuvre de statuaire moderne, et peut-être le chef-d'œuvre de Dalou, car il montre les deux faces de son talent : la puissance et la verve décoratives, et la vérité caractéristique du portrait ; — enfin le *Monument à Alphand*, vraiment trahi par la place qui lui a été donnée avenue du Bois-de-Boulogne et qui n'était nullement celle qu'aurait choisie l'artiste.



Cliché Chevojon.

A.-J. DALOU. — L'ALLIANCE DES PEUPLES

Modèle plâtre placé à la Mairie du Xe arrondissement. — Doit être exécuté en marbre

Avant sa mort, il travaillait encore au monument de *Gambetta*, pour Bordeaux, et à celui de *Hoche*, pour Quiberon, et cette dernière œuvre était d'une conception particulièrement forte et éloquente.

Nous en omettons beaucoup, forcément; du moins ne pouvons-nous oublier quantité de bustes où il se faisait gloire d'avoir atteint au style par la profonde exactitude, et d'avoir raconté un peu de l'histoire de son temps sans déclamation.

Certains de ces bustes, comme ceux de Floquet, de Rochefort, de Liouville, de F. Magnaud, etc., etc., sont des morceaux parfaits en ce sens.

Voilà, bien résumée, l'œuvre de Dalou, et il y aurait bien d'autres choses importantes à ajouter à cette brève liste.

Quant au drame, pour ne parler que de celui de son existence artistique, il est celui de plus d'un grand statuaire ; plus les travaux qu'on lui commande sont importants, plus ils sont ruineux. Avec beaucoup de gloire, Dalou n'a jamais mené que la vie la plus modeste. Il ne s'en plaignait pas. Il ne se plaignait de rien, et il se réfugiait fièrement dans le travail, dans son travail d'ouvrier, à son atelier lointain et fermé. Il trouvait, dans cet isolement laborieux, une partie de sa force et de son courage, — et il en fallait, pour mener de telles œuvres à bien !

Une longue maladie de sa femme, et, il y a deux ans, la mort de celle-ci, furent pour lui des épreuves plus terribles que toutes ses privations d'autrefois et que toutes ses fatigues de toujours. La maladie de cœur, qui était chez lui latente, l'acheva en ces derniers temps.

Nous l'avions vu il y a peu de mois : il n'y avait presque rien de changé en apparence, dans cette tête si volontaire et si fine... Il travaillait !





Cliché Fiorillo.

A.-J. DALOU. — TRIOMPHE DE LA RÉPUBLIQUE
Place de la Nation (Paris)



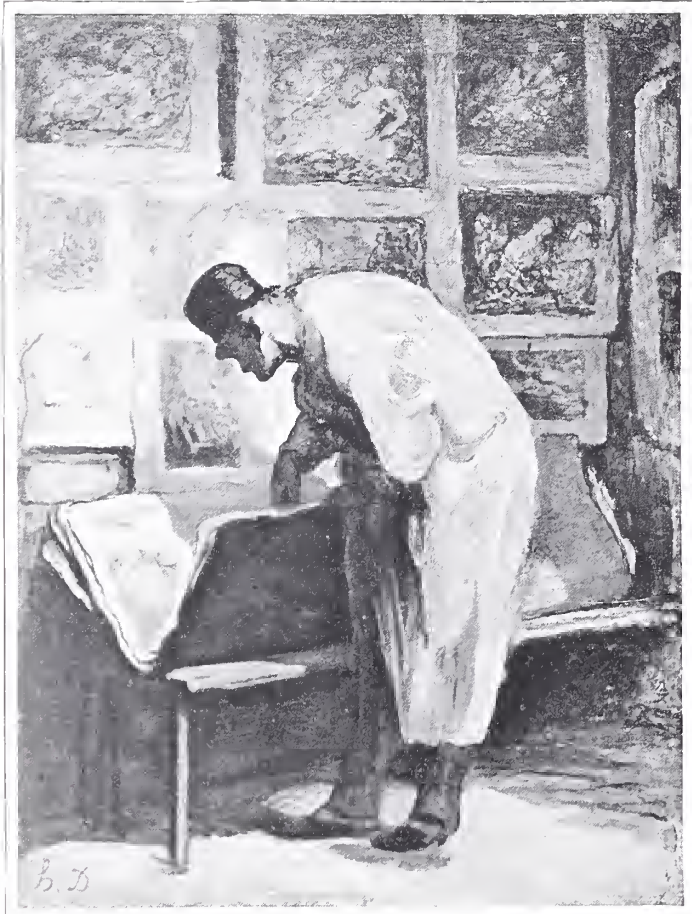
Cliché Fiorillo.

A.-J. DALOU. — TRIOMPHE DE SILÈNE
Bronze
Musée du Luxembourg



COROT. — LE LAC DE GARDE

La Collection Lutz



DAUMIER. — L'AMATEUR D'ESTAMPES

On naît collectionneur : cela est dans le sang. A y regarder de près, la plupart des grandes collections du dernier siècle — celles au moins où se montre un goût personnel et où se témoigne une suite de recherches — ont été formées par des hommes qui n'étaient ni des grands seigneurs, ni des artistes de métier, ni des gens riches. Ils allaient à ce qui leur plaisait, et ce qui leur plaisait était le meilleur : ils portaient à cette chasse un instinct particulier, et leur flair leur faisait lever les bonnes pièces ; ayant eu la joie de les découvrir ils n'eussent point trouvé leur plaisir complet s'ils les avaient payées le prix qu'ils les estimaient. Il y fallait le ragoût d'un bon marché pour les rendre tout à fait désirables. Sans doute, l'âge et l'argent venant, ils se laissaient aller à monter l'enchère, mais les morceaux que considère le plus le collectionneur véritable, ce ne sont pas ceux auxquels il a mis la plus grosse somme, mais ceux que, comme il dit, il a eus *pour rien*. Ceux-là, tout le monde les peut posséder pourvu qu'il ait la bourse garnie, ceux-ci participent de son goût personnel et comme des terres jusque-là inconnues, portent son nom.

A présent que l'on dit le Globe épuisé et qu'on déclare les trouvailles finies, il faut bien puiser à ces réserves qu'ont formées des collectionneurs avisés. Outre qu'elles sont toutes prêtes, elles portent une estampille qui les consacre, et les amateurs tard venus n'ont rien de mieux à faire que s'en emparer.

Pour eux, cette collection que M. Georges Lutz avait formée avec passion, depuis 1860, est une bonne fortune, car on n'en pourrait citer aucun morceau qui ne soit pas excellent.

M. Lutz y avait porté un goût personnel et rare, un éclectisme

qui ne le laissait indifférent à aucune manifestation d'art, une ouverture sur la modernité qui ne le rendait point dédaigneux du passé et ne l'empêchait pas de rendre pleine justice aux talents les plus divers et, peut-on dire, les plus opposés. Il allait aux œuvres sans parti pris d'école et sans souci de la renommée qu'elles avaient acquise. Il ne s'inquiétait point de la mode et il s'est trouvé qu'il l'a devancée en bien des cas, même qu'il l'a faite.

Ainsi pour Boilly, dont à présent les tableautins, jadis dédaignés, ont repris si justement leur place sur la cimaise. De cette grande vente de demain, il suffit d'ailleurs d'énumérer les principaux numéros pour qu'on prenne mieux que par des mots une idée de la collection et du collectionneur.



DELACROIX. — LION DÉVORANT UN ARABE

On trouvera là de BOILLY : *la Distribution de vin et de comestibles aux Champs-Elysées, en 1822.* (Tableau ayant figuré à l'Exposition centennale de l'art français, 1900.) — *Le Jardin turc.* (Exposition rétrospective de la Ville de Paris, 1900.) — *L'Entrée du théâtre de l'Ambigu-Comique, à une représentation gratuite.* (Exposition centennale de l'art français, 1900.) — *Les Petits Savoyards.* (Exposition rétrospective de la Ville de Paris, 1900.) — *La Main chaude.* — *La Frayeur.* (Exposition rétrospective de la Ville de Paris, 1900.) — *Le Cabaret.*

BONVIN : *L'Ecole des Frères.* — *Les Moines à l'étude.* — *L'Alambic.* — *Portrait de la mère Bion.* (Exposition centennale de l'art français, 1900.)

BOUDIN : *Avant-port de Trouville, le matin, à marée basse.*

COROT : *Le Lac de Garde.* Œuvre capitale du maître, ayant fait partie de la collection d'Albert Wolff, et ayant figuré à l'Exposition des Cent chefs-d'œuvre, 1883, et à l'Exposition du centenaire de Corot. — *Le Matin.* (Exposition du centenaire de Corot.) — *Matinée de Printemps.* (Exposition du centenaire de Corot. — *Les Saules.* (Exposition du centenaire de Corot.) — *Le Petit Pont.* (Exposition du centenaire de Corot.) — *Le Laboureur*, effet du soir. (Exposition du centenaire de Corot.) — *L'Abreuvoir sous les Saules.*



JONGKIND. — LA MEUSE

COURBET : *La Grève.* — *La Vague.* — *Marée montante.* (Exposition centennale de l'art français, 1889.)

DAUBIGNY : *Les Bords de l'Oise.* — *L'Etang.*

DAUMIER : *L'Amateur d'Estampes.* (Exposition rétrospective de la Ville de Paris, 1900.) — *La Baignade.* (Exposition rétrospective de la Ville de Paris, 1900.) — *La Sortie de l'Ecole.*

DECAMPS : *Paysan napolitain.*

DELACROIX : *Lion dévorant un Arabe.*

DIAZ : *La Mare dans la Clairière.* — *L'Heureuse Famille.* — *La Mare.* (Exposition centennale de l'art français, 1900.)

JULES DUPRÉ : *Le Retour à la Ferme.* (Exposition centennale de l'art français, 1900.) — *La Saulaie.*

FANTIN-LATOUR : *Danses d'Almées.*

FRANÇAIS : *La Route de Combes-la-Ville.* (Exposition centennale de l'art français, 1900.)

FROMENTIN : *Caravane.* (Exposition centennale de l'art français, 1900.)

GÉRICAULT : *Trompette de Hussards.* (Exposition des Cent chefs-d'œuvre, 1883.)

GERVEX : *La Maternité.*

HARPIGNIES : *Le Gros Chêne.*

HENNER : *Nymphe couchée au bord de l'eau.* (Exposition centennale de l'art français, 1889.) — *Suzanne au Bain.* (Exposition centennale de l'art français, 1900.)

ISABEY : *Bateaux de pêche à marée basse.*

CH. JACQUE : *Troupeau de Moutons au bord d'une mare.*

JONGKIND : *La Meuse.* — *Le Campanile de Rotterdam.* — *Le Port de Rotterdam.* — *Canal de l'Escaut au printemps.* — *Clair de Lune.* — *L'Hiver en Hollande.* — *Patineurs.* — *Canal en Hollande au printemps.* — *Le Pont Royal et le Pavillon de Flore.* (Exposition rétrospective de la Ville de Paris, 1900.)

JULES LEFEBVRE : *Jeanne la Rousse.*

LÉPINE : *Le Pont Sully.*

MEISSONIER : *Phœbus et Borée.* (Exposition centennale de l'art francais, 1900.)

RIBOT : *Cimabuë et Giotto.*

RICARD : *Mademoiselle de Calonne.*

TH. ROUSSEAU : *Bords de l'Oise.* (Exposition des Cent chefs-d'œuvre, 1883.)

SERVIN : *Le Tir à l'Arc, à Villiers-sur-Morin.* (Exposition centennale de l'art français, 1900.)

TASSAERT : *La Mauvaise Nouvelle.*

TROYON : *L'Orage.*

VOLLON : *Le Dessert.*

ZIEM : *Venise.* — *La Tour de Léandre, a Constantinople.* (Exposition centennale de l'art français, 1900.)

Dans les pastels et aquarelles de BARYE : *Le Tigre cherchant une proie.* (Exposition centennale de l'art français, 1889.)

JONGKIND : *Vieille porte d'entrée à Rotterdam.*

MILLET : *Paysage d'Auvergne.* (Exposition centennale de l'art français, 1900.)

Enfin, 46 bronzes de BARYE, tous des pièces rares ayant figuré à l'Exposition de l'œuvre de Barye à l'Ecole des Beaux-Arts, à l'Exposition centennale de 1889, ou à l'Exposition rétrospective de l'art français, en 1900.

SAINT-LUC.



Appartenant à M. E. Chappey.
TRÉPIED EN BRONZE DORÉ, PAR THOMIRE

L'ART DÉCORATIF

AU XVIIIe SIÈCLE

Parmi les ciseleurs bronziers du XVIIIe siècle qui poussèrent cet art si délicat jusqu'à ses extrêmes limites de grâce et de perfection brille, à côté de Gouthière, de Duplessis, de Caffiéri, de Cussi, le nom de Pierre-Philippe Thomire. Né en 1751, au cœur même du règne de Louis XV, élève de Pajou et d'Houdon, dont il cisela pour la grande Catherine le *Voltaire assis*, cet étonnant artiste appartient aussi à l'Empire. N'est-ce pas lui qui exécuta, d'après les dessins de Prud'hon, le berceau du roi de Rome, n'est-ce pas lui qui travailla sans cesse pour les Palais impériaux et qui les dota de ces torchères, de ces victoires et de ces génies célébrant la gloire napoléonienne? Mais, ne nous y trompons pas, malgré sa longue carrière artistique (il est mort en 1843), malgré le grand nombre de ses travaux qui appartiennent par leurs dates à l'Empire, Thomire est, comme son émule Forestier (1755-1838), par l'essence même de son talent, de ce talent fait de préciosité et de souplesse, un homme du siècle de Watteau et de Boucher, et ses œuvres capitales sont celles qu'il signa sous le règne de Louis XVI.

Ce ne sont là, à vrai dire, que des nuances, car Thomire est toujours précieux et a été apprécié de tout temps. On trouve de ses productions dans presque toutes les grandes collections du siècle. Ainsi à la vente San Donato deux torchères, en bronze ciselé et doré au mat, composées chacune d'un groupe de trois élégantes figures de femmes, atteignirent 8,000 francs; deux candélabres à sept lumières en bronze vert et bronze doré au mat, avec figure égyptienne debout, ne dépassèrent pas 1,920 francs; une très belle pendule en bronze doré, le *Génie des Arts*, et deux candélabres à douze lumières, avec sphinx et rinceaux, alla à 7,500 francs; deux candélabres en bronze, à douze lumières, sur des bases carrées à porphyre rouge oriental, de 2^m 55 de hauteur, furent vendus au même prix; enfin deux autres candélabres à six lumières, supportés chacun par une figure de femme en bronze, d'une très curieuse patine verte, atteignirent 3,550 francs.

C'était en 1880 et les prix qui furent payés alors paraîtraient aujourd'hui dérisoires.

C'est de la meilleure époque du maître que date la belle garniture de cheminée que nous reproduisons aujourd'hui et qui, dans cette série de chefs-d'œuvre de l'art décoratif au XVIIIe siècle que *les Arts* ont entrepris de faire connaître, est une suite toute logique aux pièces du temps de la Régence que nous avons reproduites dans notre dernier numéro.

Cette garniture se compose de trois pièces qui illustrent ces pages. La première est un vase en porcelaine de Sèvres bleue, qui porte, sur le socle, cette inscription: « *Manufacture royale des porcelaines de France. — La garniture faite par Thomire, ciseleur-doreur du Roy, l'an 1787.* » C'est là une de ces pièces capitales que l'on peut considérer avec raison comme ayant été exécutée par Thomire pour Louis XVI lui-même. Ce n'était pas la première

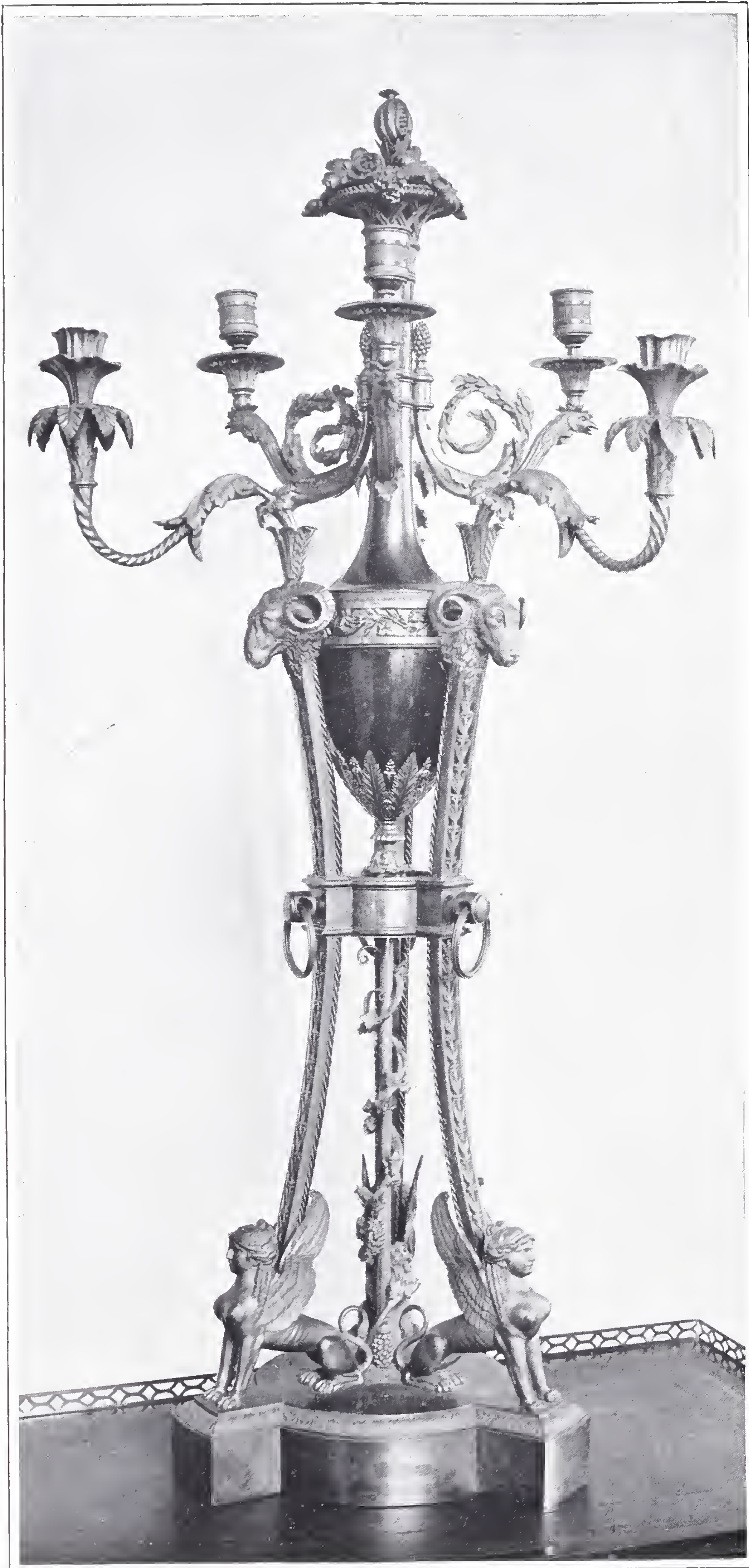


Appartenant à M. E. Chappey.

VASE EN PORCELAINE GROS BLEU DE SÈVRES

MONTÉ EN BRONZE DORÉ PAR THOMIRE (1787)

fois, en effet, qu'il eut travaillé pour lui; car les Archives nationales de Sèvres conservent un compte de l'année 1783, arrêté le 1er juin 1785, et présenté au Roi le 12, où l'on trouve cette mention : « *Payé au sieur Thomire 12,000 livres.* »



Appartenant à M. E. Chappey.

TRÉPIED EN BRONZE DORÉ, PAR THOMIRE

Quoi qu'il en soit et que l'œuvre ait été ou non l'objet d'une commande royale, c'est là un morceau d'une importance et d'une perfection qui en font un spécimen unique. Ce vase, d'un galbe harmonieux, est enveloppé, enserré dans une monture d'un style et d'un fini merveilleux. A droite et à gauche des groupes de deux femmes portent, d'un geste souple, des corbeilles de fleurs et reposent eux-mêmes sur des petites consoles dont le motif est la feuille d'acanthe. Le corps même du vase est enrichi et embelli par des guirlandes venant aboutir à un nœud qui exprime bien à lui seul toute la grâce du style de Louis XVI. Enfin, formant la transition entre l'armature solide du pied de ce vase et le vase lui-même, on admirera quelques ornements d'une légèreté de dentelles, qui représentent des mascarons entourés de feuilles de laurier. Celui du milieu est une tête de Méduse, et ceux des côtés des masques d'adolescents.

Voici à droite et à gauche de ce beau vase deux grands candélabres en forme de trépieds qui complètent la garniture. Sans qu'une inscription en fasse foi, on a tout lieu de croire qu'ils furent exécutés par Thomire à la même époque, puisqu'on y retrouve les mêmes détails d'ornementation, le même fini. C'est bien là encore le beau style Marie-Antoinette tel qu'on l'admirera dévotement à Versailles, parmi les choses qui proclament la grâce et la beauté de la reine-martyre.

Les candélabres à six lumières contiennent un fût en forme d'œuf, en acier bleui, surmonté d'une corbeille de fruits adorablement ciselée, et au-dessous de laquelle se détachent trois lumières dont les ornements principaux sont des têtes de coq. Les trois autres lumières, comme on le verra sur notre gravure, partent des têtes de bélier qui ornent le trépied ; à l'intérieur un thyrse entouré d'un cep de vigne monte en jet hardi, et l'ensemble repose sur trois corps de sphinx, aux grandes ailes, qui donnent à l'ensemble une solide base décorative.

Tel est, décrit en quelques mots, cet ensemble si pur de lignes, si riche en détails précieux, si harmonieux dans sa belle dorure aux teintes adoucies, expression parfaite de cette élégance française qui domine le XVIIIe siècle. Un pareil morceau est digne d'être comparé aux pièces capitales du genre et d'être placé à côté des œuvres les plus célèbres des Caffiéri, Charité, Duplessis, Gouthière, Delafosse, Gallien, Martincourt... de tous ceux en un mot qui, au cours des règnes de Louis XV et de Louis XVI et jusque sous l'Empire, firent la gloire de la ciselure française.

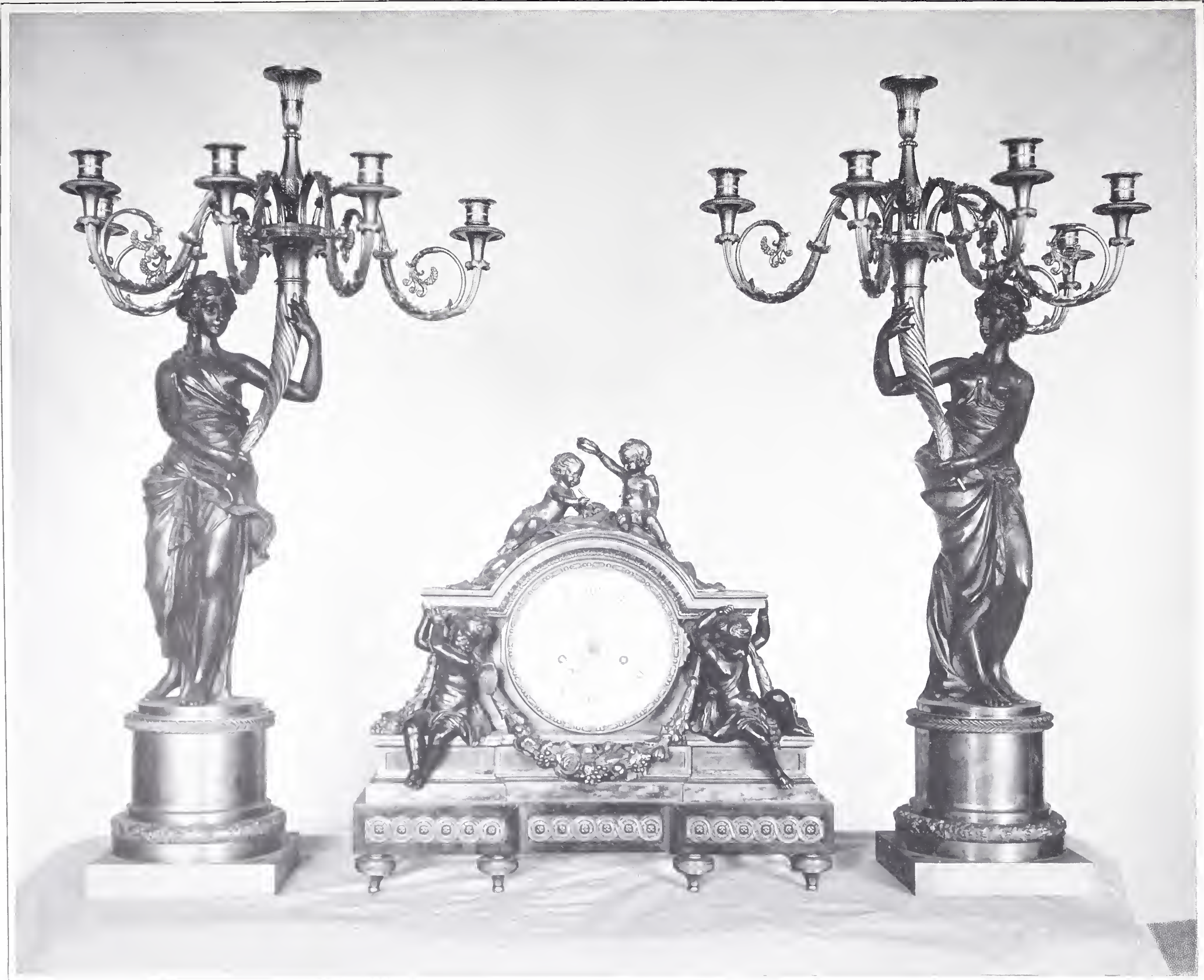
HENRI FRANTZ.



Appartenant à MM. Duveen Brothers.

LE CONCERT CHAMPÊTRE

Tapisserie tissée à la Manufacture de Beauvais (signée *Beauvais*) d'après un carton de F. Boucher. — (Longueur 6 mètres)



PENDULE signée OSMOND, avec SOCLE EN BOIS signé B. LIEUTAUD, CANDÉLABRES *(Époque Louis XVI)*

Appartenant à M. Seligmann



LOUIS XI, ROI DE FRANCE



RENÉ, ROI DE SICILE, ET JEANNE DE LAVAL



JEAN D'ANJOU, DUC DE CALABRE

MÉDAILLES DE FRANCESCO DA LAURANA

(Bibliothèque Nationale. — Cabinet des Médailles)

TRIBUNE DES ARTS

La Question Laurana

Lettres de MM. André Michel, E. Muntz, E. Molinier

La question qu'un de nos abonnés avait posée, dès le deuxième numéro des Arts, *à MM. les Conservateurs du Musée de Berlin au sujet de l'attribution à Francesco da Laurana d'un buste de femme jusque-là considéré comme une œuvre de Desiderio da Settignano, nous a valu les communications qui suivent de la part des hommes justement réputés les plus compétents.*

La Direction.

Francesco Laurana ou Desiderio?

A cette question soulevée par un Abonné et posée en ces termes, le Directeur des *Arts* me fait l'honneur de m'inviter à répondre... Et me voilà fort embarrassé, car, sans avoir un troisième nom à proposer, je n'aurais, pour le moment, à dire que : « ni l'un, ni l'autre », et je sais très bien tout ce que cette réponse négative a d'humiliant et de compromettant. « L'Abonné » a raison ; — il faut, en matière d'attribution, savoir affirmer avec autorité. Le doute est un aveu d'ignorance..., et l'on est un pauvre homme quand on ne sait pas tout.

Sans prétendre ouvrir ici une discussion critique approfondie, je me bornerai pour satisfaire à la curiosité de l'Abonné et au désir du Directeur, à rappeler les motifs qui ont déterminé deux maîtres éminents de la critique d'art contemporaine, MM. Bode et Louis Courajod, à prononcer, à propos du buste de femme aux yeux baissés et de ses congénères, le nom de Francesco Laurana; — j'avouerai ensuite pourquoi je n'ai pas été complètement persuadé par l'argumentation, si ingénieusement et fortement déduite, de M. Bode.

Le buste, dont la reproduction a été placée sous les yeux de nos lecteurs (voir numéro 2 des *Arts* page 35), provient du palais Strozzi. Au moment où le Musée de Berlin eut la bonne fortune d'en faire l'acquisition, tout le monde s'accordait à y reconnaître le portrait de Marietta Strozzi, femme de Celio Calcagnini de Ferrare, que Vasari avait cité comme un chef-d'œuvre de Desiderio : « Egli similmente di marmo ritrasse di naturale la testa della Marietta degli Strozzi; la quale essendo bellissima, gli riuscimolto eccellente. »

C'est avec cette double attribution que Perkins avait publié (planche XXII) ce chef-d'œuvre dans ses *Sculpteurs italiens*, et voici ce qu'il en disait (t. Ier, p. 208) : « Le talent « de Desiderio ainsi que celui de tous les « artistes de son groupe se caractérise par « le grand raffinement de goût; cette qualité se « manifeste dans le beau buste de Marietta « conservé au palais Strozzi à Florence. Il « repose sur une large plaque de marbre, sur « laquelle sont sculptés, en bas-reliefs *di* « *ottimo gusto*, des figures couchées et des « petits génies; le visage de Marietta, quoique « dépourvu de beauté, est plein de caractère ; « la coiffure est riche et d'un effet neuf et ori- « ginal, son vêtement broché est travaillé avec « une grande délicatesse. Il serait difficile « d'indiquer un buste où se combinent d'une « manière plus complète le caractère parti- « culier des meilleurs travaux des *quattrocen-* « *tisti :* pureté de dessin, délicatesse et habi- « leté d'exécution, extrême raffinement de « goût. »



CHARLES IV D'ANJOU, COMTE DU MAINE

Il semblait donc qu'il entrât au Musée de Berlin avec un état civil parfaitement en règle. Pourtant, peu de temps après son acquisition, M. Bode émettait quelques doutes — sinon encore sur l'attribution à Desiderio que les catalogues conservèrent — du moins sur l'identification de la personne représentée.

Au moment de la mort de Desiderio, c'est-à-dire à la date du 16 janvier 1474, Marietta avait à peine quinze ans; or le modèle parait âgé de vingt ans au moins ; de là, les raisons de douter. Mais ce n'était qu'une première atteinte portée à la tradition. En 1888, dans le *Jahrbuch der kœniglich-preussichen Kunstsammlungen* (p. 209-227), Bode reprenait la question, et cette fois ce n'est plus seulement la vraisemblance du portrait, mais encore l'attribution à Desiderio qu'il contestait absolument. De Desiderio, le Musée de Berlin possédait sans doute deux morceaux authentiques: le buste d'une princesse d'Urbin, et celui d'une femme, alors inconnue, au corsage lacé, qui passe aujourd'hui pour la véritable Marietta Strozzi, depuis qu'on a retrouvé dans l'ancien palais florentin un autre buste présentant avec celui de Berlin de grandes analogies, et où M. Bode n'hésite pas à recon-

naître le portrait dont parlait Vasari, quoique le modèle paraisse au moins aussi âgé que la prétendue Marietta.

Quant à l'attribution de ces bustes à Desiderio, quel que soit d'ailleurs le nom du modèle, il serait trop long d'entrer ici dans le détail des arguments très ingénieusement fournis par M. Bode et tirés des analogies de facture que l'on peut constater entre ces œuvres et des morceaux authentiques du maître, par exemple les statuettes d'enfants du tombeau Marsupini. Cette attribution admise, M. Bode revint à la femme aux yeux baissés. Par les mêmes raisons qui l'avaient décidé à donner à Desiderio le buste de la princesse d'Urbin, il lui contesta celui de la prétendue Marietta Strozzi, qui devint dès lors une « princesse de la maison de Naples ». Il faut lire la discussion vraiment admirable d'élégance et de finesse qu'il institue à ce propos ; jamais les vraisemblances n'ont été plus ingénieusement observées, suggérées et groupées. Je ne peux donner de ce brillant morceau qu'une sèche analyse.

D'abord, il convient d'observer que ce buste fait partie d'un ensemble d'œuvres tout à fait étrangères à la manière de Desiderio (cette manière étant caractérisée par les enfants du monument Marsupini d'une part, et le buste de la princesse d'Urbin de l'autre). Au lieu de l'expression vive et franche, du port de tête hardi, qui donne à ceux-ci tant d'animation, nous ne trouvons chez les autres que têtes penchées, paupières abaissées, lèvres closes, carnations lisses avec, dans l'exécution des cheveux, des coiffures et d'une partie du costume, des plans inachevés qui témoignent de la collaboration prévue et nécessaire de la polychromie. Dans cette série prendraient place : le buste de la collection Castellani, acquis à Naples, et dont le socle présente une décoration semblable à celle du socle de la prétendue Marietta, le buste de femme du Bargello sur lequel se lit l'inscription *Diva Baptista Sfortia*, qui est la deuxième femme du duc Frédéric d'Urbin; le buste de la collection d'Ambras, à Vienne ; le buste de femme inconnue du Louvre ; celui de la collection André, à Paris; la diva Béatrix Aragonia, de la collection Gustave Dreyfus; enfin deux bustes trouvés dans un cloître de Sicile et entrés au musée de Palerme. Il faut y ajouter plusieurs « masques » de marbre provenant de tombeaux, dont on retrouve, à Aix-en-Provence, à Villeneuve-lès-Avignon, à Carpentras, à Bourges, au Puy et au musée de Berlin, des types similaires.

Dès 1883, Courajod, dans un article publié par la *Gazette des Beaux-Arts : Observations sur deux bustes du musée de Sculpture de la Renaissance (juillet 1883)*, avait fait ces rapprochements. « Grouper partout, écrivait-il, les œuvres similaires, fussent-elles anonymes, classer avant tout les produits de l'art dans un ordre raisonné sans tenir compte de la personne de leurs auteurs présumés, telle devrait être la première tâche de la critique. Les neuf œuvres énumérées ci-dessus se tiennent toutes par un lien fort étroit : elles procèdent de la même inspiration et de la même technique, elles émanent non seulement d'une même école, mais on peut encore dire du même atelier. A l'aide des données plastiques et psychologiques fournies par ces sculptures, il est possible de reconstituer mentalement une personne morale, une individualité idéale d'artiste qui serait la raison d'être plus ou moins directe du même atelier. On peut donc affirmer que dans l'économie générale de l'art du XVe siècle, il a existé une personnalité importante dont les marbres signalés ci-dessus sont à un degré quelconque une manifestation... Actuellement il n'est pas possible d'aller au delà, aucune des œuvres citées ne possède un état civil en règle; seul un fait nouveau, comme la découverte d'un monument signé ou la production et l'application raisonnée d'un document d'archives, pourra fournir un nom. Aux impatients, il serait facile de répondre que le buste dit de Marietta Strozzi est attribué par une vieille tradition à Desiderio da Settignano. Mais on leur laisserait la responsabilité d'une conclusion qui, en ce moment, ne pourrait reposer que sur une hypothèse *et la tâche laborieuse de réfuter les objections.* »

Ces derniers mots montrent assez que déjà, dans la pensée de Courajod, l'attribution à Desiderio était fort ébranlée. Aussi, après 1889, sans inscrire au-dessous du buste de notre femme inconnue du musée du Louvre le nom de Francesco Laurana, indiqua-t-il suffisamment qu'il se ralliait aux conclusions de Bode en remplaçant l'ancienne indication *Ecole Italienne*, XVe *siècle* par *Ecole Napolitaine.*

Il reste à voir comment M. Bode justifie son attribution à Laurana. Il remarque d'abord et il s'efforce d'établir l'origine commune de tous ces bustes. D'après l'âge de la princesse représentée, le buste de Béatrix d'Aragon de la collection Dreyfus doit avoir été exécuté à Naples ; c'est également à Naples, dans une famille qui le possédait héréditairement, que fut trouvé le buste Castellani, de même celui de la collection Édouard André. Ceux du musée de Palerme proviennent de couvents siciliens. Quant au buste de la prétendue Marietta du Musée de Berlin, si l'on se rappelle que Philippe Strozzi, durant son exil et jusqu'en 1466, vécut à Naples, que l'on a retrouvé à Naples une répétition de ce buste avec celui d'une princesse de la maison d'Anjou et d'Aragon, on n'aura pas de peine à admettre la même origine pour le précieux monument provenant de la *casa* Strozzi. Nous ne connaissons pas exactement la provenance du buste du Louvre, mais il est à peu près certain qu'il fit partie d'une saisie révolutionnaire et plus spécialement de la saisie opérée le 24 octobre 1793 au château d'Ecouen. Or, — et j'ajoute volontiers cet argument à ceux de M. Bode, — le connétable de Montmorency avait été gouverneur de Naples... Quant aux masques funéraires, c'est surtout dans le midi de la France qu'ils semblent avoir été localisés...

Quel est donc l'artiste qui dans la seconde moitié du XVe siècle peut avoir successivement travaillé en Sicile, à Naples et au sud de la France? Nous n'en connaissons qu'un, c'est le sculpteur et médailleur Francesco Laurana...

Il faudrait pour entrer dans l'étude de l'œuvre de Laurana beaucoup plus de pages et de temps que je n'en peux mettre à ce petit article; il me suffira pour la bibliographie du sujet de renvoyer à l'excellent catalogue du Musée du Trocadéro rédigé, pour les XIVe et XVe siècles, par Louis Courajod et Franz Marcou. On a assez vu, par le résumé très abrégé que je viens d'en faire, la valeur spécieuse des arguments de M. Bode. Ce n'est certes pas à la légère qu'il a mis en avant le nom du sculpteur napolitain — ou dalmate, comme semblent l'indiquer les documents d'archives, — et les vraisemblances historiques ont été mises par lui en un puissant relief.

Il reste à voir dans quelle mesure la confrontation des monuments eux-mêmes confirme ce que le raisonnement semble avoir établi. J'avoue qu'ici ma conviction n'est pas faite. De Francesco Laurana, nous connaissons comme œuvres authentiques, d'abord les médailles dont nous plaçons quelques types sous les yeux de nos lecteurs (ce sont celles de Louis XI, de



FRANCESCO DA LAURANA. — FRAGMENT DU RETABLE LE PORTEMENT DE CROIX
Église Saint-Didier d'Avignon

Charles IV, comte du Maine, de Jean d'Anjou, du roi René et de la reine Jeanne de Laval), et je ne pense pas que personne puisse conclure de la facture de ces portraits à l'identité de leur auteur avec celui du buste de Berlin. Restent les œuvres de statuaire proprement dite. Pour ce qui concerne le tombeau du comte du Maine, moulé au Trocadéro et que nous reproduisons, nous ne sommes en présence que d'une attribution,—très vraisemblable sans doute au point de vue historique, — mais qui s'appuie sur ces vraisemblances beaucoup plus sûrement que sur les qualités spécifiques et le style intrinsèque de l'œuvre elle-même. Il n'y aurait d'ailleurs aucun rapprochement utile à instituer entre ce monument et le buste de Berlin. Il reste comme œuvre indubitable la chapelle de la Major, à Marseille, pour laquelle nous savons que Laurana eut au moins un collaborateur, le retable du *Portement de Croix*, aujourd'hui à Saint-Didier d'Avignon (moulé au Trocadéro), et antérieurement à ces œuvres, une Madone datée de 1469 au dôme de Palerme, une autre avec le nom de l'artiste et la date 1471 à l'église du Crucifiement, une troisième pour la façade de Santa-Barbara à Castel-Nuovo, de 1474; enfin, les quatre bas-reliefs avec les évangélistes et les Pères de l'Eglise, à San-Francesco de Palerme, auxquels collabora un certain Pietro di Bontate.

Le *Portement de Croix*, qui est pour nous le document capital, est de 1481. Nous plaçons sous les yeux du lecteur, avec un ensemble du bas-relief, la reproduction des principales figures de femmes que l'on y voit, et nous rap-



MASQUE PRÉSUMÉ DE FRANCESCO DA LAURANA
d'après le moulage
(Musée du Trocadéro)

pelons à ceux qui ne connaîtraient pas le monument original, que la reproduction photographique et les procédés de la gravure atténuent beaucoup plus qu'elles n'accusent l'énergie un peu rude de la facture... Par tout ce que nous savons de lui, Francesco Laurana nous apparaît comme un de ces réalistes tout pénétrés encore des influences de l'art septentrional, qui, — n'était leur prédilection marquée pour la nouvelle grammaire ornementale dont Brunelleschi avait été le puissant initiateur, — devraient être rangés parmi les continuateurs de l'école de Bourgogne (au sens où l'entendait Courajod), — bien plus qu'au nombre des précurseurs de la renaissance classique. Son rôle chez nous dut être à peu près celui d'un Guido Mazzoni. La violence avec laquelle dans le *Portement de Croix*, Laurana a insisté sur la laideur des soldats qui escortent et bousculent le Christ, les trognes invraisemblables dont il les a affublés, la rudesse sommaire et brutale de l'exécution, sont exactement le contraire de ce qu'on peut supposer de la manière du maître qui a sculpté le buste de Berlin. Les visages de femmes que nous reproduisons ne nous semblent pas non plus, quoiqu'ici l'opposition soit assurément fort atténuée, procéder de la même technique. A qui étudierait leur facture sur l'original, et sans aucune préoccupation ou souvenance des *littératures* antérieures, la pensée ne viendrait assurément pas d'une parenté quelconque avec le buste de Berlin. On chercherait en vain un argument dans ce fait que quelques-unes des saintes femmes du *Portement* ont aussi les yeux baissés. Si l'on veut bien se reporter à l'ensemble de la composition, on verra que le rôle que chacune y joue explique assez cette expression ou direction particulière de son regard.

Il reste donc en faveur de la thèse de M. Bode des vraisemblances et des présomptions historiques et rationnelles dont on ne

FRANCESCO DA LAURANA. — MAUSOLÉE DU COMTE CHARLES DU MAINE
(Cathédrale du Mans)



FRANCESCO DA LAURANA. — FRAGMENT DU RETABLE LE PORTEMENT DE CROIX
Église Saint-Didier d'Avignon

peut pas ne pas tenir compte, mais l'examen comparé des monuments laisse dans l'esprit un doute, pour moi, comme pour MM. Marcel Reymond et Caroti, insurmontable. Il faudrait en outre, avant d'accepter définitivement le groupement dans une même famille de tous les bustes et de tous les masques que nous avons énumérés, reprendre pour chacun d'eux l'étude analytique dans laquelle je n'ai pu entrer ici et confronter les originaux plutôt que des dessins et même des photographies. Je crois que le résultat de cet examen ne ferait qu'aggraver les hésitations que la dialectique et l'autorité de maitres tels que Bode et Courajod n'ont pas pu dissiper... D'autre part, l'ancienne attribution du buste de Berlin à Desiderio ne s'appuyerait plus désormais sur aucun document valable puisqu'il parait bien établi, à présent, que le texte de Vasari et la tradition dont ce texte était l'écho ne peuvent lui être appliqués... Restons donc modestement et humblement dans l'ignorance. Certes, en matière d'histoire, « l'ignorance et l'incuriosité » dont Montaigne disait qu'elles sont « doux oreillers à reposer une tête bien faite » ne sauraient être acceptées qu'avec une résignation humiliée; l'ignorance est toujours pénible et l'incuriosité n'est en l'espèce qu'une forme de la paresse ou de l'indifférence. Il faut être reconnaissant à tous les chercheurs qui s'efforcent d'agrandir le champ de notre savoir et de fournir des réponses à notre curiosité; mais il faut se garder aussi de céder trop vite au plaisir d'affirmer, et si pénible que soit un aveu d'ignorance, tant qu'un doute subsiste dans l'esprit, c'est un devoir de l'avouer...

ANDRÉ MICHEL.

Ni Desiderio ni Laurana

Le correspondant anonyme des *Arts* a mille fois raison, dans sa lettre si piquante, d'appeler l'attention sur le problème Desiderio-Laurana. Il y a deux ans déjà, dans la *Chronique des Arts* du 7 avril 1900, j'avais provoqué une enquête analogue. Il est temps que la lumière se fasse.

Commençons par exposer la situation. Je le ferai — ai-je besoin de le déclarer? — avec la haute estime, l'admiration que l'on doit à M. Bode, pour sa clairvoyance et son érudition, non moins que pour la loyauté de son caractère et sa courtoisie dans les polémiques. Il est permis de le combattre sur un point ; on ne saurait contester son incomparable activité, l'éclat de ses découvertes. Lui-même d'ailleurs est tout le premier à revenir d'une conjecture lorsqu'il s'est trop avancé : la vérité à ses yeux passe avant tout.

* * *

La position de la question a été fort nettement indiquée par votre correspondant. Je me borne à la rappeler.

Longtemps, en 1887 encore, il était universellement admis que le buste du Musée de Berlin, connu sous le nom de Marietta Strozzi et gravé dans *les Arts*, sortait du ciseau de Desiderio da Settignano. Ne provenait-il pas du palais Strozzi à Florence, et Vasari lui-même ne l'avait-il pas authentiqué ?

Il y avait bien cette petite difficulté que Desiderio mourut en 1464 et que Marietta, née en 1448, n'avait alors que seize ans. Or, elle paraît en avoir une vingtaine. Peut-être l'éminent critique berlinois a-t-il triomphé trop facilement de cet obstacle en rappelant qu'en Italie les femmes sont plus précoces que de ce côté-ci des Alpes.

Il y avait une autre difficulté encore : c'est qu'un autre buste, de la collection Gustave Dreyfus, sort incontestablement de la même main que celui de Berlin, et qu'il représente une princesse napolitaine : Béatrix d'Aragon, mariée en 1476 au roi de Hongrie, Mathias Corvin. Or, rien n'indique que jamais Desiderio se soit trouvé en présence de cette princesse. Bien plus, ce buste paraît postérieur à la mort de l'artiste florentin.

Les autres bustes de la même série, celui de Battista Sforza, au Bargello, la Femme inconnue du Louvre, et celle du Musée impérial de Vienne, ne prouvaient rien ni pour ni contre l'attribution à Desiderio.

Toutes ces effigies, on le sait, se distinguent par l'extrême délicatesse, morbidesse et limpidité du travail. Leurs yeux, sans prunelles, à demi fermés, leur donnent un charme incomparable. Ils supposent une culture d'art très avancée et très raffinée, telle que Florence seule, vers 1465, en possédait.

Rendons cette justice au vaillant chercheur Louis Courajod que, dès 1883, dans *la Gazette des Beaux-Arts*, il avait groupé ces différentes œuvres, en y ajoutant une riche série de masques en marbre, présentant les mêmes caractères. Mais, avec une réserve que l'on ne saurait assez louer, Courajod ne mettait en avant aucune attribution. Seul, ajoutait-il, « un fait nouveau, comme la découverte d'un monument signé ou comme la production et l'application raisonnée d'un document d'archives, pourra fournir un nom ». Bien plus, l'attribution à Desiderio lui paraissait sujette à caution, et en cela, nous le verrons, il faisait preuve de flair.

Depuis, M. Bode a découvert que le vrai buste ou plutôt la demi-figure de Marietta Strozzi, mentionné par Vasari comme l'œuvre



Cliché Giraudon.
ÉCOLE FLORENTINE (XVe SIÈCLE). — BUSTE DE FEMME INCONNUE
(Musée du Louvre)

de Desiderio, était tout simplement resté à Florence, entre les mains de la famille. C'est une œuvre peu attrayante, du moins si l'on en juge par la gravure de M. Bode (1). Une réplique de cette demi-figure, avec des variantes, est entrée en 1842 au Musée de Berlin. Cet ouvrage, souvent reproduit, passait jusqu'ici pour représenter une inconnue. M. Bode lui a restitué son vrai nom : Marietta Strozzi.

L'essentiel, c'est que voilà Desiderio hors de cause et que, notre buste lui étant retiré définitivement, une contradiction disparaît de son œuvre. Le sentiment de beauté qui s'en dégage est bien supérieur, en effet, à celui de Desiderio, dont la grâce est toujours mêlée d'un peu de gaucherie. Ce buste et ses congénères ont en outre une assiette et une aisance inimitables, dont Desiderio n'avait pas encore le secret.

M. Bode a donc mille fois raison d'écarter à jamais le nom de Desiderio.

* * *

Avant de continuer, nous devons ouvrir une parenthèse. Quel était l'usage des masques auxquels nous avons fait allusion? M. Bode, dans une dissertation très ingénieuse, est disposé à y voir des copies en marbre de moulages exécutés sur des cadavres. Telle est aussi l'opinion de M. Carotti, qui invoque à ce sujet le témoignage de Vasari.

Je crois avoir trouvé la solution du problème. En visitant, il y a quelques années, la petite église Saint-Nicolas à Burgos, j'y remarquai sur un tombeau du début du XVIe siècle (le mari, Alphonsus Polancus, mort en 1490, la femme en 1520), le visage de la femme muni d'un masque de marbre blanc, de tout point semblable aux nôtres; de même les mains sont en marbre blanc. Le reste est en pierre noire (chez le mari le visage et les mains ont disparu). Ce masque posé un peu de côté a beaucoup d'accent. Sur un autre tombeau de la même église, apparaît la même disposition : le visage de la femme ainsi que son voile sont en marbre blanc. Ainsi s'explique pourquoi M. Bode a constaté un trou destiné à recevoir un tenon au revers du masque du Musée de Berlin : ce tenon servait à fixer le masque sur la statue.

J'ajouterai, pour ne pas scinder les notes que j'ai prises sur les monuments de Burgos, que les anges sculptés des enfeus au fond et tenant les inscriptions, sont un peu épais et trapus.

(1) *Annuaire des Musées de Berlin*, 1889, p. 31-33. — Comment cette dissertation a-t-elle échappé aux historiens français de la sculpture italienne ? Je ne puis me l'expliquer.



FRANCESCO DA LAURANA. — FRAGMENT DU RETABLE LE PORTEMENT DE CROIX
Église Saint-Didier d'Avignon

* * *

A quelle porte frapper désormais, quel artiste mettre en avant ? Qu'à cela ne tienne. Dès 1888, la Marietta du Musée de Berlin s'est métamorphosée en Princesse napolitaine et est devenue l'œuvre, de même que ses comparses, les bustes du Bargello, du Louvre, de la collection Dreyfus et d'autres encore, d'un artiste que les dernières années ont singulièrement mis en vue : Francesco da Laurana. Le revirement, — les dates sont là pour le démontrer — s'est fait sous l'action de Courajod, que M. Bode a d'ailleurs pris plaisir à citer.

On ne se demande plus si une autre école que la florentine a pu produire ces œuvres exquises : on en fait brusquement honneur à l'Ecole napolitaine, si longtemps défrayée par les artistes florentins et qui, vers 1465, ne brillait ni par la finesse, ni par la chaleur. Il y eut une époque, il est vrai, où cette École se signala par un fini et une suavité confinant à l'afféterie, mais ce fut au XVIe siècle seulement, avec Giovanni da Nola et Girolamo da Santa Croce.

Deux seuls arguments sont invoqués : l'un, c'est que le buste de la collection Dreyfus représente une princesse napolitaine ; l'autre, que presque tous les masques en question ont été trouvés dans les régions habitées par Laurana : le royaume de Naples, le midi de la France.

Or, s'il est bien permis de nier les droits de Desiderio sur tous ces ouvrages, il nous est interdit, j'en ferai la démonstration, de soutenir que Laurana en soit l'auteur.

Tout l'œuvre de ce compétiteur — posthume — de Desiderio est en contradiction avec la nouvelle conjecture.

Commençons par élucider sa biographie, longtemps si obscure et si précaire ; elle commence seulement à s'éclaircir et à prendre corps.

Francesco da Laurana était originaire de la Dalmatie et avait pour patrie l'ancienne cité fortifiée des Templiers, la Vrana ou Laurana, comme M. de Fabriczy l'a établi. A ce sujet, on a reproché à M. de Fabriczy de l'avoir fait naître à Laurana et non à Zara, dont le nom figure dans quelques documents. Mais n'est-il pas évident qu'entre deux villes voisines, celle-là soit la patrie dont l'artiste a adopté le nom ? Tous les récits sur l'origine napolitaine de Laurana tombent devant le nom qu'il s'est donné.

Il ne serait pas impossible, d'après M. de Fabriczy, que Laurana ait travaillé à l'« Arco Nuovo », de Naples, avant de faire son apparition en Provence. Quoi qu'il en soit, il



Cliché Alinari (Florence).
ÉCOLE FLORENTINE (XVe SIÈCLE). — BATTISTA SFORZA, DUCHESSE D'URBIN
Musée National (Florence)

demeura dans notre Midi, de 1460 environ à 1466. Le roi René le distingua et lui confia diverses médailles, dont il sera question plus loin.

En 1464, le 10 novembre (cette circonstance était ignorée jusqu'à l'année dernière), l'artiste dalmate se fixa au Puy-Sainte-Réparade, près d'Aix-en-Provence, y loua une vigne pour deux ans et s'engagea à construire une fontaine publique, pour la modique somme de 40 florins (1). Les ornements de cette fontaine consistaient en deux griffons, avec d'un côté les armes du roi René, de l'autre celles de Fabrice de Gayeta et de sa femme. L'artiste devait en outre faire à ses frais deux réservoirs, les conduits, un abreuvoir en pierre de taille, une place pavée et un petit lavoir (2).

La tentation serait grande d'invoquer la vulgarité de ce travail pour déclarer que Laurana ne saurait avoir quoi que ce soit à faire avec nos bustes, si souverainement distingués. Mais nous ne donnerons pas dans le piège : l'histoire du xve siècle ne nous apprend-elle pas, d'un bout à l'autre, que les artistes les plus illustres acceptaient les commandes les plus humbles ?

De 1468 à 1474, Laurana retourne à Naples et en Sicile, où il exécute la *Madone* du dôme de Palerme (1469), celle de l'église du Crocefixo à Noto (1471), celle de la chapelle de « Castel Nuovo » à Naples (1474), ainsi que diverses sculptures de Palerme revendiquées pour lui par M. Bode. La cause de son retour en Italie avait été, selon toute vraisemblance, l'absence de son protecteur le roi René, qui avait abandonné pendant cet intervalle la Provence pour l'Anjou et la Lorraine. A partir de 1474, René reparaît fréquemment dans le Midi, et Laurana reprend le chemin de la belle Provence. En 1477, il se fixe à Marseille, d'où il rayonne sur le reste de la région, notamment Avignon, qu'il dote du retable de l'église des Célestins ou église Saint-Didier.

C'est à cette époque également qu'il exécute le mausolée du sénéchal Jean Cossa (mort en 1476), dans l'église Sainte-Marthe de Tarascon, monument que j'ai le premier résolument revendiqué pour lui, dans les *Mélanges Piot* de 1897.

Peut-être sommes-nous en droit de reconnaître Laurana dans « maître Laurens », le fondeur qui exécuta, en 1495, pour l'église de Joinville (Haute-Marne), le tombeau de la duchesse Yolande d'Anjou, fille du roi René. L'hypothèse a été émise, non sans vraisemblance, par M. Maxe-Werly (3).

Grâce à l'abbé Requin, l'heureux explorateur des archives provençales, nous savons que Laurana vivait encore le 10 novembre 1500. Il dut mourir peu avant le 12 mars 1502 (4).

Je n'insisterai pas davantage sur ces détails biographiques : le lecteur les trouvera résumés dans mes différentes publications et notamment dans mon mémoire sur le *Sculpteur Laurana à Tarascon*, ainsi que dans mon article de la *Chronique des Arts* du 7 avril 1900.

* * *

Avant d'analyser l'œuvre de Laurana, rappelons que la grande importance de ce maître consiste en ce qu'il fut le protagoniste de la Renaissance dans notre pays, et non en ce qu'il fut un sculpteur de génie. Il n'était pas l'homme des délicatesses, mais plutôt des ensembles robustes, larges, parfois brillants. Il se montre dur, autant que le maître des bustes déploie de souplesse et de suavité.

* * *

Les principaux ouvrages de Laurana en France sont les médailles, le mausolée du comte Charles du Maine, frère du roi René, à la cathédrale du Mans (postérieur à 1473, nouveau style), le mausolée du sénéchal Jean de Cossa, dans l'église Sainte-Marthe de Tarascon (après 1476), le *Portement de croix* de l'église Saint-Didier à Avignon (1481), le monument de saint Lazare, dans l'ancienne cathédrale de Marseille (1475-1481).

Étudions d'abord les médailles. La caractéristique en est vive et réaliste. Nulle recherche pour idéaliser les personnages : Laurana l'a montré dans le maigre et anguleux profil de la reine Jeanne de Laval, avec son front bossué et sa bouche microscopique. Les effigies du roi René, de Jean d'Anjou, du comte du Maine, du roi Louis XI, de Jean Cossa, ne manquent pas moins de distinction. De même, les motifs antiques qui y sont prodigués n'ont pas assez de galbe.

Disons à ce sujet que dans l'œuvre de Laurana, tout comme dans le buste désormais anonyme du Musée de Berlin, les réminiscences antiques abondent.

Mais quelle différence dans la conception et le style ! Comme les génies tenant le cartel du comte Charles du Maine (cathédrale du Mans) sont étriqués et écourtés ! Les anges du tombeau du sénéchal Cossa (église Sainte-Marthe, de Tarascon), ne montrent pas moins de lourdeur ; j'ai cru pouvoir les revendiquer en faveur d'un collaborateur de Laurana : Tommaso Malvito, de Côme. Dans le buste de Berlin, par contre, les deux figures couchées, vues en raccourci, sont d'une hardiesse, d'une liberté et d'une concision incomparables.

Venons-en aux deux tombeaux de la cathédrale du Mans et de l'église de Tarascon. Ce sont des œuvres correctes, classiques, mais froides. Elles n'offrent aucun point de comparaison avec nos bustes ou nos masques.

Mais c'est surtout en examinant les visages de femmes du grand *Portement de Croix* d'Avignon, que l'on se rend compte de l'incompatibilité entre cette œuvre authentique de Laurana et les bustes ou masques en question. Rien à la fois de plus grossier et de plus sec que ces physionomies ; ce sont de véritables maritornes, au nez formidable, la plupart ornées d'un double menton monumental. J'ajouterai que cette composition brutale fait peu d'honneur à Laurana qui, ailleurs, a montré plus d'une fois un vrai sentiment du style. Le seul point de contact avec nos bustes, c'est que les pupilles manquent comme chez eux ; mais ici les yeux sont grands ouverts et non à moitié fermés. (Le moulage conservé au Trocadéro a altéré toutes les physionomies. Il faut bien se garder de le consulter.)

Il y a plus de pondération dans le monument de saint Lazare, qui orne l'ancienne cathédrale de Marseille. Mais les figures manquent d'accent comme d'expression.

Courajod a fait preuve de plus de défiance que son érudit confrère berlinois. Après avoir comparé les masques de femmes avec le retable de l'église Saint-Didier, et les têtes de sainte Marthe et de sainte Marie, dans le retable de Saint-Lazare, à Marseille, il se borne à dire que ces masques « peuvent être attribués à des ateliers d'artistes italiens travaillant en France à la fin du xve siècle (1) ».

Enfin, s'il est démontré, comme



FRANCESCO DA LAURANA. — FRAGMENT DU RETABLE LE PORTEMENT DE CROIX
Église Saint-Didier d'Avignon

(1) Environ 3 à 4.000 francs de notre monnaie.

(2) L'abbé Requin : *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1901, p. 501.

(3) *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1899, p. 228, 257.

(4) *Chronique des Arts*, 1900. — *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1901, p. 505.

(1) *Bulletin de la Société des Antiquaires*, 1886, p. 304.

j'incline à le croire, que Laurana est l'auteur des bustes en marbre du roi René et de la reine Jeanne de Laval, provenant du château de Tarascon et conservés à la Bibliothèque de cette ville, il est impossible qu'il ait jamais sculpté un de nos bustes ou masques fascinateurs. Ces deux bustes, aujourd'hui cruellement mutilés et brisés en plusieurs morceaux, sont le dernier mot du réalisme. (On en trouvera des reproductions dans mon mémoire des *Mélanges Piot.*)

Pour ce qui est des ouvrages de Laurana conservés à Naples et en Sicile, on a constaté, avant moi, qu'ils n'offraient pas les points de contact qu'on a prétendu y trouver.

Je suis heureux de me rencontrer sur divers de ces points avec le docteur Giulio Carotti, le très distingué secrétaire de l'Académie de Brera : « Étudions, dit-il, la célèbre statue de Laurana, au dôme de Palerme, avec les bas-reliefs des *Deux Évangélistes* à Saint-François de Palerme (en collaboration avec Pietro di Bontate), le *Portement de Croix* d'Avignon, publié par M. Müntz, le tombeau de Charles du Maine, les médailles publiées par Heiss : quels caractères stylistiques se dégagent de tous ces ouvrages qui correspondent parfaitement entre eux ? Un éloignement absolu de toute caractéristique toscane ou lombarde. Considérons maintenant le groupe des masques et des bustes anonymes, dont le noyau a été formé par Courajod et enrichi par M. Bode; on y rencontre des caractères qui se rapportent à l'Ecole toscane et à l'Ecole lombarde : pureté de lignes, génialité, profondeur du sentiment et de l'expression, avec un sens juste de la vérité; tout est élancé, délicat; rien de rond, d'écrasé, de lourd (1). »

On le voit, il est arrivé à Laurana ce qui arrive, de nos jours, à beaucoup de ses contemporains : après les avoir ignorés pendant des siècles, la critique, tout à coup, les enrichit de tous les ouvrages anonymes, voire d'ouvrages ayant eu jusque-là une possession d'état incontestée.

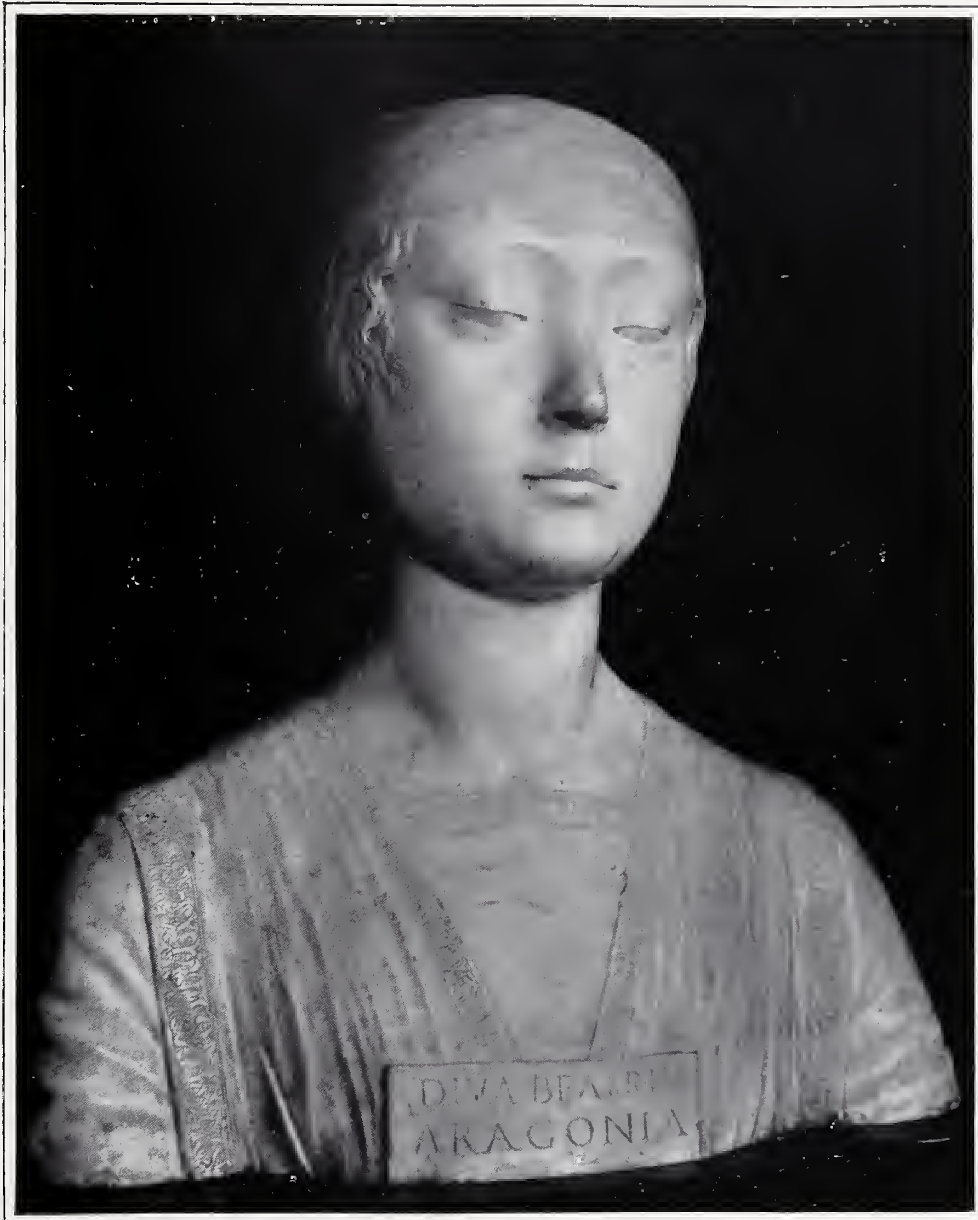
En résumé, le problème Desiderio-Laurana n'est pas résolu encore, mais il a fait un pas: les deux noms doivent être écartés au même chef. En attendant que quelque découverte nous fasse connaître le véritable auteur, nous nous contenterons d'une dénomination, peu compromettante, celle du « Maître des bustes de femmes et des masques ».

EUGÈNE MÜNTZ.

(1) *Archivio storico dell 'Arte*, 1891.

Post-scriptum. Je cherchais depuis longtemps la date de la naissance de Béatrix d'Aragon, sans pouvoir la trouver. Une brochure de M. A. de Berzeviczy (*Béatrix d'Aragon*, Rome 1902) vient de me fournir, approximativement du moins, ce renseignement. Béatrix mourut le 13 septembre 1508, à l'âge de cinquante-cinq ans. Elle était donc née en 1453 et comptait vingt-trois ans en 1476, au moment de son mariage avec Mathias Corvin, roi de Hongrie. Or, Desiderio da Settignano étant mort en 1464, il est impossible que le buste de la collection Gustave Dreyfus soit de lui, puisque Béatrix ne comptait à ce moment que onze ans et que, sur le buste en question, elle en a environ vingt. J'ajouterai que l'auteur de ce buste a singulièrement idéalisé son modèle. On en jugera en le comparant avec le profil de Béatrix reine, publié par M. de Berzeviczy (page 7).

E. M.



ÉCOLE FLORENTINE (XVe SIÈCLE). — LA DIVA BEATRIX ARAGONIA
Collection Gustave Dreyfus

La Question Laurana

MON CHER DIRECTEUR,

Il existe sur une place, en face du Musée royal de Berlin, une fontaine qui n'a pas un aspect autrement monumental, ni peut-être une utilité bien constatée, sauf celle-ci : autrefois de mauvaises, de très mauvaises langues, sans doute, ont prétendu qu'elle servait à M. Waagen à baptiser les tableaux du Musée et à les rebaptiser à l'occasion, quand telle ou telle attribution avait cessé de plaire. La très honorable personnalité de M. Waagen a disparu, mais le procédé ou plutôt la manie de l'attribution n'a point quitté ces lieux; la fontaine sert toujours.

C'est évidemment de cette fontaine qu'a été puisée l'eau qui a servi à baptiser comme une œuvre de Francesco Laurana, un admirable buste que possède le Musée de Berlin, et que de bons esprits s'accordaient à reconnaître comme une œuvre de Desiderio da Settignano, comme une œuvre tout au moins d'origine florentine. Cette attribution est l'œuvre de M. le docteur Wilhelm Bode, le très distingué conservateur du Musée de Berlin. Puisque en cette petite polémique je puis parler franc, je ne lui fais pas mes compliments de cette découverte.

Ici, j'ouvre une parenthèse nécessaire : autant j'admire l'œuvre grandiose qu'a accomplie M. Bode au Musée de Berlin dont il peut être considéré comme l'un des créateurs, autant j'admire chez lui le savant et l'érudit qui a revu et augmenté l'admirable *Cicerone* de Burckhardt, l'homme qui peut tour à tour, avec une admirable souplesse, s'appliquer à l'étude de la Renaissance italienne et y passer maître, et connaître mieux que personne l'art hollandais du XVIIe siècle, autant je déplore la manie attributive qui sous son influence a sévi et sévit encore à Berlin. Je la déplore deux fois chez lui : d'abord parce que M. Bode est un homme de très grand goût, et qu'à ce titre il aurait dû s'affranchir de cette manie vraiment absurde, et qui n'est admissible que chez les petits esprits qui ne savent admirer une œuvre d'art anonyme, — ils la baptisent au besoin, et il existe, à l'heure qu'il est, quelques baptiseurs de marque, aussi ignorants qu'arrogants; — puis, parce que, grâce à sa très légitime autorité en beaucoup de choses, il n'a pas peu contribué à accréditer un certain nombre d'erreurs qui ne lui survivront point.

Ceci dit, je serai, je pense, plus libre pour parler de la question présente. L'attribution faite dans ces dernières années d'un certain nombre de sculptures, jadis attribuées à l'Ecole florentine ou à l'Ecole milanaise, à Laurana en particulier ou à l'Ecole napolitaine en général, est, au point de vue attribution, une des plus grosses énormités qu'on ait jamais présentées.

Vous me pardonnerez, Monsieur le Directeur, si, dans cette lettre, je ne traite qu'un côté

de la question. Si M. Bode a été aussi malheureux dans ses hypothèses relatives au buste de Marietta Strozzi, du Musée de Berlin, que dans ses hypothèses relatives aux œuvres soi-disant de Conrad Meyt, dans un article publié récemment dans le *Jahrbuch* du Musée de Berlin, je ne saurai oublier que le savant conservateur est un adversaire des plus redoutables, et vous me trouveriez bien sot, assurément, de servir ici, dès maintenant, toutes mes objections et tous mes arguments contre l'extension qu'il a accordée bien bénévolement à l'Ecole napolitaine. Vous me permettrez, sans doute, de réserver quelques arguments; vous me permettrez aussi de m'étonner de ne point voir exposer en bonne place, dans l'une des salles de la sculpture de la Renaissance au Musée du Louvre, certain buste d'homme dont Courajod tenta, en un article de *la Gazette des Beaux-Arts*, la réhabilitation. Il s'agit d'un buste « d'homme jeune, dont les cheveux, longs sur les côtés, sont coupés droit sur le front. Un collet de fourrure, traversé par une grosse chaîne, cache en partie le vêtement qui laisse voir entièrement le cou. » Courajod, qui adopta complètement les idées de M. Bode au point de vue des œuvres attribuables à Laurana, ne serait pas content s'il voyait que les sourires dédaigneux, les clignements d'œil qui avaient salué l'exposition au Louvre d'un monument de tous points respectable, jadis qualifié, sous Louis-Philippe, à Versailles, « un personnage du temps des Croisades », ont enfin triomphé et que cette œuvre, considérée comme douteuse, est reléguée dans les magasins. Ce buste, inachevé d'ailleurs, Courajod avouait qu'il n'avait pu en identifier la personnalité. « Le buste du Louvre, disait-il, est un portrait fait d'après nature et exécuté avec la naïveté dont sont empreints tous les portraits de cette époque. L'original avait l'air profondément dédaigneux et légèrement impertinent. Cette tête a vécu au XVIe siècle, on n'en peut douter; et comme, grâce aux *crayons* et aux médailles de la Renaissance, un grand nombre de physionomies historiques de ce temps nous sont parvenues, il ne faut pas désespérer de connaître un jour le nom de l'original. » L'hypothèse de Courajod était vraie, mais le nom du personnage qu'il ne connaissait pas, nous pouvons le dire aujourd'hui grâce à un dessin du Louvre encore inédit : ce buste, si longtemps méconnu, soupçonné, considéré comme une œuvre douteuse, est le portrait de Philibert de Savoie.

On s'étonnera que je n'en dise pas plus long pour aujourd'hui. Mais le suprême de l'art n'est-il pas de laisser l'imagination du lecteur en suspens et de couper le récit comme dans les feuilletons les plus suivis juste au moment où le sujet devient palpitant! La suite au prochain numéro. C'est tout ce que je peux dire pour le moment.

Maintenant une constatation brutale pour tout esprit non prévenu. On donne ici la reproduction fidèle d'œuvres authentiques de Francesco Laurana, et en particulier de ce bas-relief si médiocre de Saint-Didier d'Avignon, dont Courajod tira tant de comparaisons pour attribuer à cette fameuse Ecole napolitaine, de nouvelle et mauvaise invention, et en particulier à Laurana, une foule d'œuvres, telles le buste du Musée de Berlin, le buste de femme inconnue (!) du Louvre, une série de masques funéraires, le buste analogue à celui du Louvre de la collection Edouard André, un buste du Musée de Vienne, le buste de Béatrice d'Aragon, de la collection Gustave Dreyfus, le buste de la collection Léopold Goldschmidt et peut-être le buste de Battista Sforza, au Musée du Bargello.

Ces œuvres de Laurana, réalistes et médiocres, sont-elles comparables au point de vue du style et de la facture avec le buste du Musée de Berlin? J'imagine que tout juge non prévenu répondra par la négative. Autant dans les œuvres citées par Courajod, les formes sont enveloppées, stylisées pour ainsi dire, autant ici nous trouvons un travail naturaliste qui, lui, procède bien de cette Ecole napolitaine d'occasion formée en majeure partie d'artistes italiens entièrement étrangers à Naples, et dont l'expression la plus frappante se rencontre chez Mazzone, l'auteur de la Mise au tombeau de Monte Oliveto, à Naples. Le seul côté qu'on pourrait trouver idéaliste dans ces sculptures est la façon de traiter les yeux des personnages; or, dans cette façon de traiter les yeux, il y a beaucoup de maladresse, — et Laurana est un artiste de second ordre, — et aussi une influence d'autres sculptures.

Non, ni le buste du Musée de Berlin, ni les portraits qu'on a tenté de grouper autour de lui n'appartiennent à cette école dont le trait le plus saillant est un naturalisme porté au dernier degré. J'examinerai bientôt à quelle école, au contraire, peut être attribuée la paternité de telles œuvres, sous quelle influence elles sont nées, et je ne saurai mieux faire que de rappeler les termes du premier article publié par Courajod au sujet de ces portraits de femmes ou tout au moins de ces figures de femmes qui semblent toutes avoir un air de famille. « On peut donc affirmer, disait-il, que dans l'économie générale de l'art du XVe siècle, il a existé une personnalité importante dont les marbres signalés ci-dessus sont, à un degré quelconque, une manifestation. » C'est cette personnalité, de la fin du XVe ou du commencement du XVIe siècle, qu'il s'agit de désigner. Peut-être la chose est-elle possible; je le crois, du moins, grâce aux répétitions fréquentes d'un même type. Et peut-être alors s'expliquera-t-on qu'après avoir attribué, sans véritable conviction, à toutes les Ecoles italiennes, à l'Ecole milanaise, à l'Ecole florentine, à l'Ecole napolitaine, la création de ce type très caractéristique, on doive, pour tâcher d'atteindre la vérité, chercher tout à fait ailleurs et d'un côté auquel on n'a pas songé jusqu'ici.

Peut-être, Monsieur le Directeur, sûrement même vous donnerai-je prochainement la solution documentaire de ce petit problème artistique et iconographique. Vous me pardonnerez si je n'en dis pas plus long aujourd'hui. Je n'ai pas l'habitude de couper des verges pour me faire fouetter, et j'attends la réponse avant de présenter quelques arguments nouveaux. En tout cas, je demande instamment l'exposition au Louvre du buste, cru jadis « un prince du temps des Croisades ».

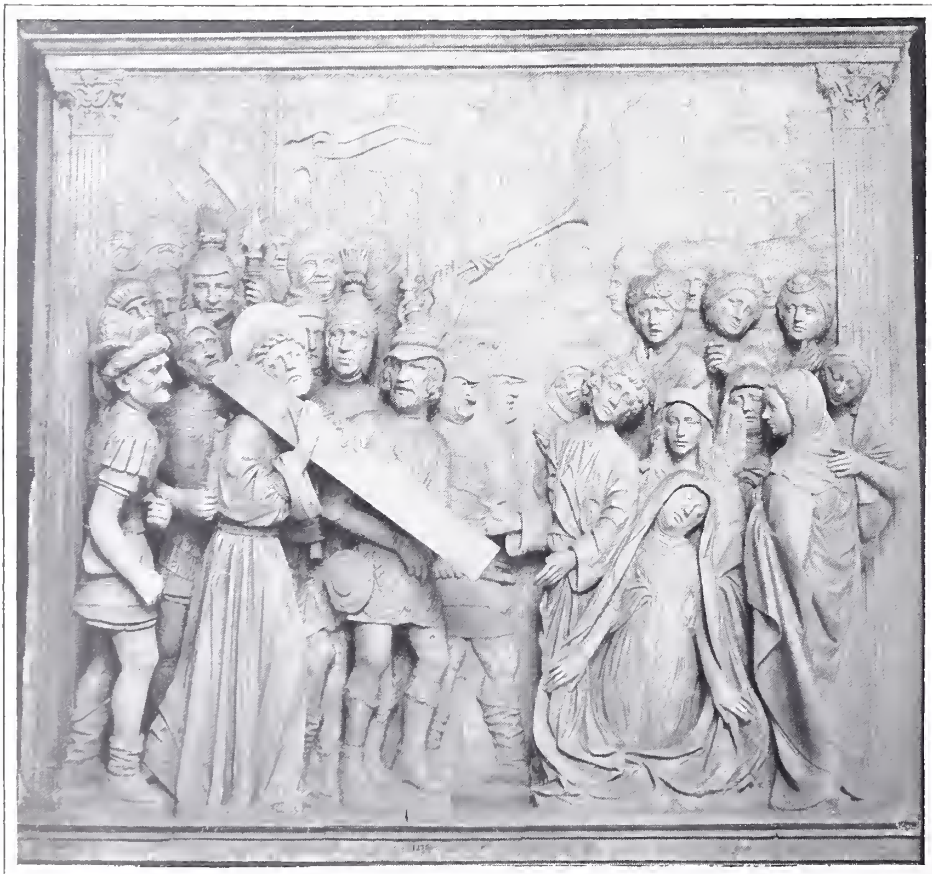
E. MOLINIER.

Un tableau du Musée de Berlin

Berlin, le...

MONSIEUR,

Permettez-moi de répondre à l'article d'un de vos abonnés sur la Vierge et l'Enfant du Musée de Berlin, que vous avez fait paraître dans le numéro 3 des *Arts*. Il ne s'agit, ni dans un cas, ni dans l'autre, d'un tableau original peint par un grand artiste. Il est impossible de dire si l'un des deux, et lequel de ces deux est l'original. Les deux peintures appartiennent à un groupe de madones que j'ai tâché d'expliquer dans mon livre : *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance* (Berlin, Bruno Cassiver, 1901, p. 114). Outre la madone de notre musée, j'ai cité des tableaux de Berlin (collection Hainauer), de Florence, de Hambourg, de Liverpool, qui représentent le même caractère de style, sans qu'on puisse avec certitude les attribuer au même artiste. Ce qui est sûr, c'est que tout ce groupe est sorti de l'école de Fra Filippo Lippi et a subi aussi quelque influence de Pesellino. Il a d'étroits rapports avec un autre groupe de madones dont je crois trouver l'origine dans l'atelier de Piero di Lorenzo Pratese, compagnon et successeur de



FRANCESCO DA LAURANA. — LE PORTEMENT DE CROIX
Retable de l'Église Saint-Didier d'Avignon

Francesco Pesellino. Les deux groupes ont répété souvent les mêmes sujets, sans qu'il soit possible d'en fixer l'original. Il est caractéristique, pour le premier groupe, dont j'ai cité des exemples auparavant, que quelques visages, en entr'ouvrant un peu la bouche, laissent voir les dents, ce que l'on remarque aussi au petit Jésus du tableau de la collection particulière reproduit par vous. Ce tableau n'était pas inconnu. M. René Ménard l'a attribué à Spinello Aretino, dans un article de *la Gazette des Beaux-Arts*, 1874, 2e période, t. IX, p. 118, où se trouve une gravure de ce tableau par Flameng. Il faisait partie de la célèbre collection de M. Barker, à Londres. Plus tard, il fut vendu parmi les objets d'art du palais San Donato, à Florence, comme œuvre de Parri Spinelli. Ces attributions sont privées de tout appui plausible. Quant à l'attribution du tableau no 71-A du Musée de Berlin à Giovanni Graffione, les auteurs du catalogue n'y mettent pas grande importance, comme on voit. Ce nom de Graffione était quasi un nom de guerre, parce que feu M. Bayersdorffer, illustre conservateur de la Pinacothèque de Munich, avait coutume de comprendre tout ce groupe de tableaux du même genre sous le nom de Pseudo-Graffione.

WERNER WEISBACH.

Paris, le. .

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Par rapport à la question d'authenticité ou de priorité soulevée dans votre dernier numéro au sujet du tableau 71-A du Musée de Berlin, il n'est peut-être pas sans intérêt de constater qu'une troisième répétition, identique, se trouve dans la collection de M. P. A. B. Widener (Ashbourne near Philadelphia) et a été gravée dans son admirable catalogue (Part II, no 255) avec les désignations et descriptions suivantes :

SPINELLO DI LUCA SPINELLI
1333-1410
(27 1/2 Inch. × 18 1/2 inch.)
255. *Madonna della Rosa*

« Fond bleu avec fleurs. La Vierge est vue à mi-corps ; elle tient l'Enfant Jésus debout devant elle sur une dalle. Le manteau de la Vierge est bleu avec des manches rouges et le corsage est brodé d'or, nimbe doré. — Effet de grande sérénité et de douceur. »

On dit même qu'il existerait à Lyon une quatrième répétition, sur laquelle l'éminent amateur, M. Aynard, membre de l'Institut, député du Rhône, serait mieux que qui que ce soit en mesure de donner des renseignements.

Veuillez agréer, etc.

Leipzig, le...

MONSIEUR LE RÉDACTEUR,

Croyant que les opinions de vos lecteurs vous intéressent je me permets de vous faire part de la mienne :

Les Arts, no 3, 1902, page 35.

C'est impossible de juger exactement un tableau dont on n'a vu qu'une photographie. Mais l'excellente reproduction de votre journal suffit pour reconnaître avec certitude que le tableau de la collection privée est une *copie* faite par un *Néerlandais*. Ce n'est plus travail italien.

Mes salutations bien empressées,

A. TWIETMEYER.

Chronique des Ventes

La période électorale que nous venons de traverser a amené un ralentissement notable dans le mouvement des ventes publiques au cours du mois d'avril qui n'a pas été aussi animé que les années précédentes. Certains vendeurs ont en effet préféré attendre que les esprits fussent moins occupés de la politique pour livrer leur collection aux enchères. De ce fait il faut s'attendre à voir la saison se prolonger assez tard, pour regagner le temps perdu.

Malgré cette accalmie, le mois d'avril a cependant fourni de belles enchères, notamment avec la vente de la collection de tableaux anciens du comte Mniszech qui a eu lieu du 9 au 11 avril, à la galerie Georges Petit, sous la direction de Me Chevallier, assisté de MM. Féral et Mannheim. Le succès de cette vente a été énorme et le produit, qui s'est élevé à 958,000 francs, a dépassé d'au moins 200,000 fr. les meilleures prévisions.

Bien que cette collection renfermât des œuvres de premier ordre, de toutes les écoles anciennes, on ne s'attendait pas à un pareil emballement et beaucoup d'adjudications ont été de véritables surprises. Tout a été disputé, le bon comme l'ordinaire. Il faut attribuer ce beau résultat d'abord au grand nom du possesseur de ces œuvres, à la réclame de la presse, au luxueux catalogue ensuite, et enfin, et surtout, à la rareté chaque jour plus accentuée des tableaux authentiques et de belle qualité des maîtres anciens. D'année en année la cote de la peinture ancienne et aussi des objets d'art progresse. Où s'arrêtera ce flux ? on ne peut le prédire. Comme on le verra par les prix ci-dessous, les toiles des écoles flamande et hollandaise ont atteint des prix inconnus jusqu'à ce jour, de même que les œuvres de l'école française.

Le plus gros prix de la vente a été celui de 47,000 francs payé pour un *Portrait présumé de Mademoiselle Duclos*, par Largillière. Deux autres portraits par le même, celui de *M. et Madame de Puységur*, ont fait respectivement 32,000 et 30,000 francs. Ces trois pièces étaient de belle qualité mais un peu fatiguées, ce qui ne leur a pas nui cependant. Dans l'école flamande, c'est Franz Hals qui a eu les honneurs avec *le Rommelpot*, étude de figures des plus remarquables et dans laquelle on retrouvait toute la vigueur et la science du joyeux maître de Haarlem. Ce beau morceau a été adjugé 35,000 francs.

Voici les principales enchères de cette vente :

ÉCOLE ALLEMANDE. — No 4. *Portrait d'un Directeur des mines d'argent de Freiberg*, par Kager, 6,000 francs. — No 5. *Portrait d'une Dame*, par le même, 15,000 francs. — ÉCOLE ITALIENNE. — No 17. *Vues de Venise*, deux pendants, par Bellotto, 4,000 francs. — Nos 19 et 20. *Ruines*, par Guardi, 4,100 francs. — No 24. Ecole du Pérugin. *La Vierge et l'Enfant Jésus entourés de saints personnages*, 20,500 francs. — No 26. Tiepolo. *Vénus offrant des armes à Mars*, 3,100 francs. — Nos 27 et 28, *Bacchantes, Amours et Attributs*, deux pendants, 6,400 francs. — No 32. ÉCOLE FLORENTINE DU XVe SIÈCLE. — *L'Homme à la Toque rouge*, 26,100 francs. — No 34. ÉCOLE VÉNITIENNE DU XVIe SIÈCLE. — *Portrait d'un Gentilhomme*, 4,100 francs.

ÉCOLE FRANÇAISE. — No 35. Aved. *Portrait de M. Roques*, 9,000 francs. — No 42. Ph. de Champaigne. *Portrait de l'artiste*, 6,300 francs. — No 48. De Troy. *Portrait de la duchesse de Mantoue*, 9,000 francs. — No 49. Drouais. *Portrait de Mademoiselle Pélissier*, 3,500 francs. — No 51. Duplessis. *Portrait de Necker*, 13,220 francs. — No 55. Grimoux. *Portrait de Jeune Fille*, 10,000 francs. — No 60. Largillière. *Portrait d'un seigneur*, 19,500 francs. — No 66. Michel Van Loo. *Portrait de Beaujon*, 15,000 francs. — No 71. H. Rigaud. *Portrait d'un magistrat*, 4,200 francs. — No 72. H. Rigaud. *Portrait d'un Gentilhomme*, 5,000 francs. — No 75. Hubert Robert. *Temple en ruines*, 4,900 francs. — No 76. Roslin. *Portrait de Jeune Femme*, 5,600 francs. — No 78. Tournières. *Portrait de Jeune Femme*, 4,200 francs. — Attribué à Madame Vigée-Le Brun. *Portrait de la princesse Charles de Lorraine*, 14,000 francs.

ÉCOLES FLAMANDE ET HOLLANDAISE. — No 93. Backhuysen. *Marine*, 3,100 francs. — No 103. G. de Crayer. *Portrait présumé de l'artiste*, 6,000 francs. — No 109. G. Flinck. *Portrait de la Femme de Menasseh-ben-Israël*, 12,200 francs. — No 110. Du même. *Portrait de Menasseh-ben-Israël*, 27,000 francs. — No 111. Du même. *Portrait présumé de la femme de Rembrandt*, 18,500 francs. — No 112. Du même. *Portrait de Jeune Dame*, 4,100 francs. — No 117. Van Goyen. *L'Hiver en Hollande*, 5,200 francs. — No 126. Franz Hals. *Le Rommelpot*, 35,000 francs. — No 127. Atelier de Franz Hals. *Le Rieur*, 16,100 francs. — No 128. Du même, *La Servante hollandaise*, 10,000 fr. — No 129. Dirk Hals. *La Joyeuse Compagnie*, 4,100 francs. — No 132. Van der Helst. *Portrait d'une Dame*, 9,500 francs. — No 133. Honthorst. *Portrait d'une Dame*, 4,200 francs. — No 137. Ketel. *Portrait d'une Dame*, 14,800 francs. — No 138. Du même. *Portrait d'un Jeune Seigneur*, 6,200 francs. — No 139. Le Ducq. *Le Corps de garde*, 5,000 francs. — No 142. Jacob Van Loo. *Portrait d'homme*, 4,100 francs. — No 146. Mierevelt. *Portrait de Gentilhomme*, 3,900 francs. — No 147. Du même. *Portrait de Dame*, 4,000 francs. —

Nº 148. Du même. *Portrait de Dame*, 4,400 francs — Nº 149. Du même. *Portrait d'une Jeune Dame*, 8,600 francs. — Nº 151. Mignon *Fruits, Oiseaux, Insectes*, 4,600 francs. — Nº 153. Morcelse. *Portrait de Dame*, 7,100 francs. — Nº 154. Du même. *Portrait*, 5,300 francs. — Nº 164. Jean van Ravestein. *Portrait de Dame*. 13,100 francs. — Nº 165. *Portrait de seigneur*, du même. 10,800 francs. — Nº 166. Du même. *Portrait de Dame*, 12,000 francs. — Du même. Trois portraits, 10,600, 11,000 et 7,100 francs. — Nº 171. Salomon Ruysdaël. *Rivière hollandaise*, 5,000 fr. — Nº 174. Van Santvoort. *Portrait de Dame*, 7,000 francs. — Nº 179. *Portrait d'homme*, par Walckert. 6,800 francs. — Nº 183. *Portrait d'homme*, par Simon de Vos, 5,500 fr.

Dans les objets d'art et d'ameublement que comprenait aussi cette collection, quelques pièces sont à citer. Premièrement trois petites jardinières en ancienne porcelaine tendre de Sèvres à fond bleu, avec réserves à oiseaux et paysages, adjugées 27,000 francs. Deux autres jardinières de même provenance mais plus petites, ont fait 5,050 francs. Les porcelaines de Saxe se sont également vendues très cher et certains groupes ont dépassé 3,000 francs, de même que les porcelaines de Chine anciennes dans lesquelles deux grosses potiches de la famille rose ont atteint 13,600 francs. Deux grands vases de la Compagnie des Indes ont été payés 6,300 francs. Les meubles ont suivi le mouvement et un grand cartel sur gaine en bois de rose orné de bronzes de l'époque de la Régence, bien que peu élégant de forme, a trouvé acheteur à 10,500 francs. Une armoire en acajou ornée de bronzes époque Louis XVI a été adjugée 9,000 francs.

Dans le courant du mois, plusieurs ventes d'objets d'art, tableaux, livres, etc., provenant de la même collection, ont eu lieu, mais comme toutes les belles pièces avaient été retirées pour figurer dans la première vente, il n'y a eu aucune enchère sensationnelle bien que la deuxième vente d'objets d'art ait produit près de 170,000 francs.

* * *

Au commencement du mois d'avril, le 7, a été dispersée une importante collection de tableaux modernes, collection formée par M. Baudry, directeur de la Compagnie d'assurances la *Mutual Life*. Le total de la vacation s'est élevé à 172,000 francs pour 28 numéros, ce qui est un joli chiffre, mais pourtant pas celui qu'avait espéré le propriétaire.

Voici les principaux prix :

Corot. *Paysage d'Auvergne*, 7,000 francs. — Diaz. *Petite Fille au chien*, 5,000 francs. — Henner. *Madeleine*, 9,200 francs. — Ingres. *Angélique*, 8,700 francs (ce tableau avait fait 4,500 francs à la vente Beurnonville en 1883). Ch. Jacque. *Sur le Tertre*, 15,050 francs. — Roybet. *Le Gentilhomme blanc*, 7,200 francs. — Deux paysages par Veyrassat, chacun 5,900 francs. — Ziem. *La Grande Assomption*, 12,000 francs ; *Veille de fête à Venise*, 18,000 francs ; *Scutari*, 11,600 francs ; *Le Jardin français à Venise*, 7,200 francs. — Rhodes. *Le Bosphore*, 7,900 francs.

* * *

Si la vente de la collection Baudry n'a pas réalisé toutes les espérances que l'on avait formées, il n'en a pas été de même pour la vente de la collection Jules Strauss qui a eu lieu le 3 mai sous la direction de Mᵉ Chevallier et de MM. Bernheim jeune. Cette vacation a produit 488,175 francs, et a donné les adjudications suivantes :

E. Boudin. *Le Port de Bordeaux*, 5,100 francs ; *La Foire en Bretagne*, 3,800 francs. — Carrière. *L'Enfant au chien*, 24,100 francs (adjugé 13,000 francs à la vente Biot en 1899). Carrière. *La Mère et l'Enfant*, 5,600 francs. — Cezanne. *La Route*, 4,000 francs adjugé 1,900 francs à la vente Choquet en 1899). Corot. *Rebecca à la fontaine*, 9,000 francs ; *Le Chemin du Village*, 9,800 francs. — Daumier. *Les Curieux d'estampes*, 25,200 francs. — Jongkind. *Honfleur*. 6,200 francs ; Jongkind. *L'Embouchure du Merwerde*, 10,900 francs ; *Les Patineurs*, 18,000 francs ; *Le Moulin*, 8,100 francs ; *Port de Rotterdam*, 13,000 francs. — Lépine. *Le Canal*, 3,000 francs. — E. Manet. *Jeune femme en blanc*, 10,800 francs. — Claude Monet. *Les Pins parasols*, 20,000 francs ; *Le Parc de Pourville*, 24,000 francs (adjugé 8,000 francs à la vente Aubry ; *Argenteuil*, 10,900 francs ; *La Debâcle*, 25,100 francs. — Berthe Morisot. *Femme à l'éventail*, 5,200 francs. — Renoir. *Route à Barbizon*, 5,100 francs ; *La Pensée*, 23,500 francs. — Ricard. *Portrait de femme*, 10,100 francs.

Sisley était représenté dans cette collection par dix-sept œuvres importantes qui ont été fort disputées et ont toutes gagné sur leurs adjudications antérieures : *La Gelée blanche*, 15,100 francs contre 9,000 francs à la vente Doria en 1899 ; *Le Pont de Moret*, 10,100 francs ; *Port-Marly avant l'inondation*, 13,000 francs ; *La Gelée à Louveciennes*, 9,300 francs ; *La Prairie*, 8,000 francs, contre 6,000 francs à la vente Doria ; *L'Inondation*, 8,900 francs ; *Le Givre*, 6,700 francs ; *Saint-Cloud*, 8,500 francs ; *Hampton Court*, 8,700 francs ; *La Neige à Louveciennes*, 8,000 francs.

Comme enchères importantes, il reste encore à citer *L'Enfant*, par Whistler, 14,500 francs, et un pastel par Manet, *La Femme au voile*, acheté 6,000 francs par le Musée de Lyon.

Le 12 avril, les mêmes commissaires-priseurs et experts avaient dispersé la collection de tableaux modernes appartenant à M. Lacroix. Les prix faits y ont bien maintenu le cours et le total en a été de 81,000 francs, résultat très honorable.

* * *

Dans les objets d'art, d'intéressantes enchères se sont également produites et ici également la hausse s'est manifestée très fortement. Les tapisseries, soit en panneaux, soit montées sur des meubles, sont de plus en plus recherchées et la vente d'une tenture en tapisserie d'Aubusson de la fin de l'époque Louis XV faite le 29 avril par Mᵉ Bonnin, assisté de Mᵉ Mannheim, en est la preuve. Cette tenture composée de cinq panneaux et quatre entre-deux, provenant du château de Sainte-Croix et appartenant à la succession de M. et Madame de Laulanié, a été adjugée 57,000 francs sur une demande de 30,000 francs. Si c'eût été du Beauvais, quel prix aurait-elle atteint ? Dans cette même vente, un salon en tapisserie d'Aubusson de la même époque, composé de deux canapés et douze fauteuils, a fait 18,100 francs.

* * *

Dans la vente du mobilier provenant de la succession de M. Denière, faite le 23 avril, par Mᵉˢ Bernier et Placais, assistés de M. Bloche, figuraient aussi des tapisseries et un meuble de salon de Jacob. Deux tapisseries de Beauvais du xviiiᵉ siècle à compositions d'après Leprince et Berain sur fond jaune ont été poussées jusqu'à 21,700 francs. Deux tapisseries des Gobelins, tissées d'argent, du temps de Louis XV et représentant Cérès et l'Abondance, ont atteint 13,000 francs. Le mobilier de salon du temps de Louis XVI, portant la signature de Jacob, le maître ébéniste, a été adjugé 17,600 francs. Ce salon qui comprenait un canapé, deux fauteuils et douze chaises, portait sur les bois l'inscription : *Cabinet de Monsieur*. Il était couvert en soierie moderne. Cette vente a produit 127,000 francs.

* * *

Le 17 avril, Mᵉ Lair-Dubreuil, assisté de M. Bloche, a également adjugé, pour 18,000 fr., deux tapisseries de la Renaissance à compositions allégoriques. Dans cette même vente, qui a produit 87,000 francs, une aquarelle de Chaplin a fait 3,750 francs et une tête de jeune fille, par Henner, 2,300 francs. Fait curieux à noter à cette vacation : des meubles modernes de style seront vendus plus cher que chez le fabricant.

* * *

Du 14 au 16 avril, Mᵉ Chevallier et MM. Féral et Mannheim ont procédé à la vente d'objets d'art et tableaux provenant de châteaux appartenant à Madame la vicomtesse de Rainneville. C'était une réunion sans beaucoup d'intérêt et renfermant nombre de pièces de mauvais goût quoique anciennes. Un *portrait de Madame Lebel de Fermé*, par Raoux, a atteint 7,000 francs. Un régulateur en ébène et marqueterie de Boulle, orné de bronzes, travail du xviiiᵉ siècle, 9,500 francs ; six fauteuils, époque Louis XV, en bois sculpté, couverts en tapisserie, 16,500 francs ; un meuble de salon en ancienne tapisserie d'Aubusson, 8,000 francs.

* * *

Les diverses ventes de livres ou d'estampes qui ont été faites n'ont pas donné lieu à des prix intéressants. Il faut signaler cependant, dans la vente de la bibliothèque de feu M. Philippe Gille, faite par Mᵉˢ Bonnin et Delestre, assistés de M. Durel, une collection de 88 dessins, caricatures et charges par Puvis de Chavannes adjugée 10,000 francs ; ces dessins grossièrement faits et peu amusants n'avaient de valeur qu'en raison de la signature du maître qui les avait crayonnés à des heures de délassement.

* * *

Le 14 avril, pour cause du départ de M. d'Epinay, le sculpteur bien connu, Mᵉ Lair-Dubreuil et M. Bloche ont vendu les œuvres originales garnissant l'atelier de cet artiste. Une statue en marbre, *David vainqueur*, a fait 4,800 francs ; une autre *la Péri*, représentant une jeune fille, 5,400 francs ; un groupe de jeunes nymphes et un petit bacchant, 3,400 francs ; *Jeanne d'Arc au sacre*, 3,900 fr. ; *la Vénus Astarté*, 3,000 francs.

* * *

Ces jours derniers, à Londres, à la vente de la collection Dunn Gardner, un vase en argent doré repoussé et ciselé de l'époque des Tudor a été adjugé 102,000 francs ; un autre, du temps de James Iᵉʳ, a fait 100,000 francs. Le 3 mai, à Londres également, un paysage avec figures, par Hobbema, a été acheté 241,500 francs. Deux portraits des fils de David Monroë, par Raeburn, se sont payés 170,625 francs. La veille, un régulateur de l'époque Louis XV avait été adjugé 80,000 fr.

Le mois prochain, j'aurai à rendre compte de la vente Georges Lutz et de plusieurs autres belles ventes qui seront faites à Paris au courant du mois de mai.

A. FRAPPART.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cⁱᵉ, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS

N° 5 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Juin 1902



CAVALIER ATTAQUÉ PAR UN LION
Bronze par Bertoldo (FLORENCE, XV[e] SIÈCLE)
(Collection Edm. Foulc)



J.-P. MILLET. — LES BUCHERONS
(Collection de M. Henri Rouart)

La Collection de M. Henri Rouart (*)



J.-F. MILLET. — BERGÈRE

Les autres petits morceaux de Delacroix (qui sont, comme la cassette de *l'Avare*, petits par leurs dimensions, mais « grands par ce qu'ils contiennent ») sont : un coin d'atelier avec un petit poêle chauffé à rouge, un Delacroix inattendu, presque un Hollandais; une de ces très belles études de fleurs qu'il se complaisait à brosser à Champrosay, en guise à la fois de repos et d'exercice de couleur ; une petite peinture singulièrement riche et mordante, représentant des Hindous au turban rouge, à la peau basanée, à la blanche tunique ; enfin une des petites esquisses où le peintre tourna et retourna l'idée du plafond d'Apollon. Des dessins aussi, et de nombreux et d'admirables, cela va sans dire; de ces dessins, qui sont si émus et si émouvants, et qui, eu égard à leur beauté encore mal appréciée, ont pu faire appeler par M. Degas, Delacroix « le moins coûteux des grands maitres ».

Mais le triomphe de la collection, en fait de dessins, comme en fait de peintures, ce sont les Millet ainsi que les Daumier. Ici, coûte que coûte, je cesse de suivre un ordre historique, et, puisque voilà prononcés trois noms qui sont des plus importants et aussi des plus curieux à rapprocher, je veux vous parler de Millet, de Daumier et de M. Degas; je ne connais rien d'ailleurs de plus écrasant à apprécier.

Quand on commence à écrire sur les arts, on a l'illusion qu'on découvre une foule de choses, et que les paroles qu'on aligne sont aussi utiles que définitives, et puis, plus on va, plus on sent amèrement la vérité du mot de M. Degas (toujours et toujours le terrible M. Degas; c'est lui qui tient ici le dé, ne vous en plaignez point), mot qu'on ne saurait trop souvent glisser parmi les petits papiers de l'écrivain d'art : « Les lettres expliquent les arts sans les comprendre. » Lorsqu'on commence à bien être pénétré de la justesse de cet aphorisme, au point d'être beaucoup moins prompt à vouloir expliquer les œuvres d'art, c'est que l'on est arrivé à les aimer beaucoup mieux.

Voilà une quinzaine d'années que je pénétrais pour la première fois dans cette collection Rouart en vue de faire une étude sur Daumier précisément, étude qui m'apparait aujourd'hui pleine de rhétorique, mais qui rendit quelques services :

(*) Voir *Les Arts*, n° 3 (Avril 1902).



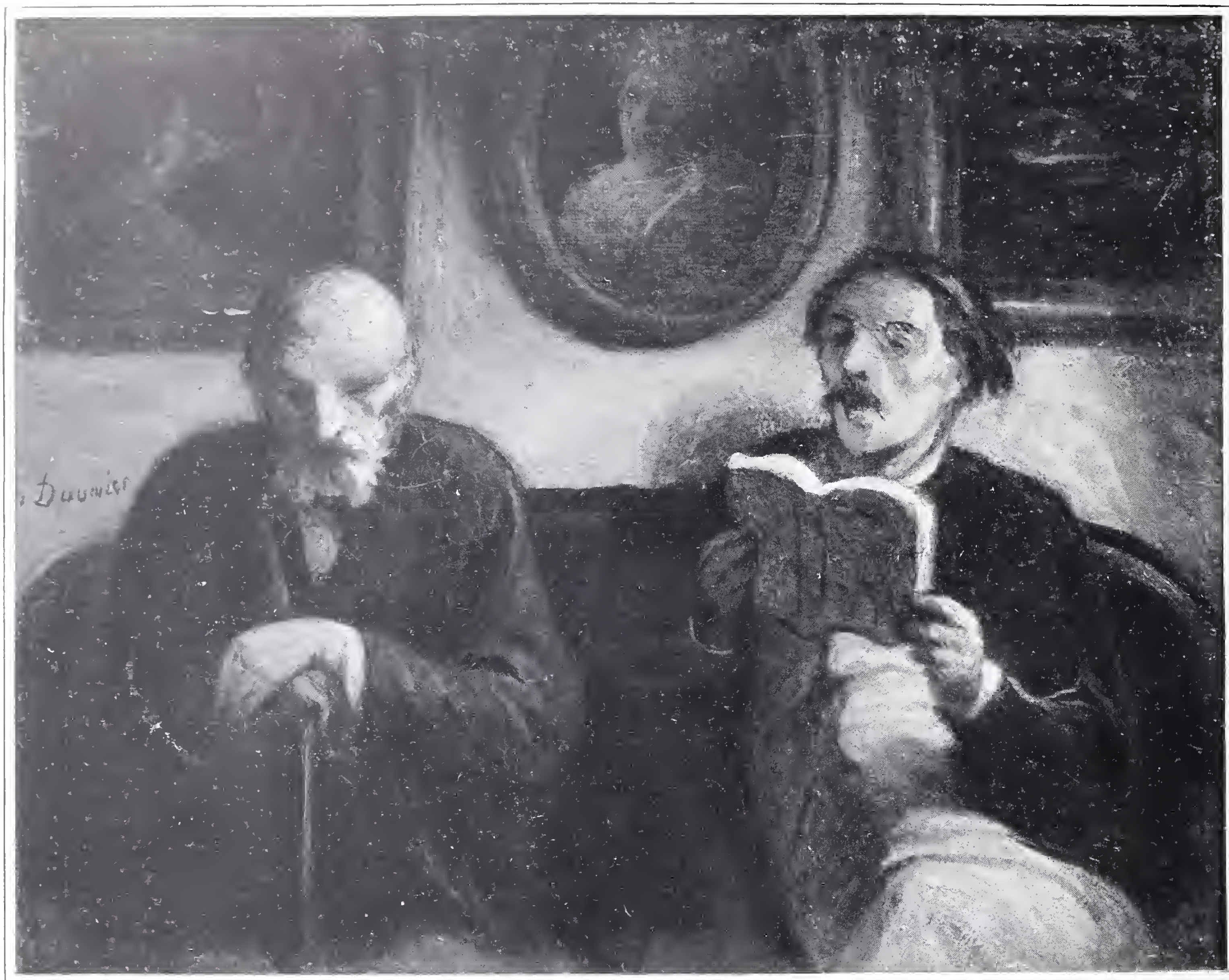
COROT. — TIVOLI VU DE LA VILLA D'ESTE

(Collection de M. Henri Rouart)

en faisant comprendre au public la grandeur, le génie d'un maître qu'il n'avait jusqu'ici considéré que comme un amuseur; puis, en faisant connaître l'existence d'une grande partie de l'œuvre peinte de Daumier, oubliée chez sa veuve. Service signalé s'il en fut, car, à quelque temps de là, des marchands se rendirent à Valmondois, et raflèrent chez la vieille dame tout l'atelier pour une somme bien inférieure au centième de la valeur réelle, — de la valeur d'alors!

Quel accueil exquis on trouvait chez M. Rouart! Comme il était heureux de voir que l'on y venait enfin, à ce Daumier si apprécié de travers! Et quelle puissante impression chaque visiteur nouveau a toujours ressentie du choc d'un beau Daumier brusquement aperçu pour la première fois!

Millet, Daumier, Degas, chacun avec son tempérament particulier, sa note très à part, procurent cette sorte de commotion saine, donnent cette idée d'originalité sans bizarrerie,



H. DAUMIER. — LA LECTURE DU MANUSCRIT
(Collection de M. Henri Rouart)

de force sans brutalité, de solidité et de plénitude. Ce sont trois peintres sculpturaux. Ils excellent à rendre à la fois la masse et le mouvement. Les deux premiers sont pleins de grandeur, le troisième a ajouté à un style instinctif non moins robuste, toute sorte de curiosités pénétrantes et de subtilités de couleur délicieuses. Tous trois ont une grande force de pensée (j'entends que nous pensons beaucoup en regardant ce qu'ils ont ressenti), et ils sont grands peintres intellectuels chacun à sa manière.

Daumier est des trois celui qui a le moins d'arrière-pensées, et aussi, peut-être, le plus de force spontanée. Il tire directement de son cerveau les visions qu'ils jette fiévreusement sur la toile ou sur le papier. C'est un monde qui ne ressemble en rien, somme toute, à celui parmi lequel nous vivons, parmi lequel Daumier vivait lui-même, et pourtant cela évoque ce monde même avec un extraordinaire relief. Michel-Ange de la sottise bourgeoise ou de la rouerie avocassière, il campe les mouvements, ouvre les bouches, écarquille les yeux, modèle comme d'un coup de pouce vigoureux ses sortes de mandragores. D'une seule physionomie, d'un seul trait, il fait entrevoir tous les travers d'une société, tandis que Monnier s'épuise à noter les moindres détails, et,



DEGAS. — DANSEUSES A LA BARRE

(Collection de M. Henri Rouart)

force de réalité, arrive à l'irréel. Daumier, lui, donne une réalité supérieure. Il ne s'astreint pas à décrire exclusivement les scènes de la vie courante. Que son caprice l'emporte, et Molière lui sera un prétexte superbe à peindre, et pareillement La Fontaine ou un autre jour Cervantès.

Il n'y a pas de scènes peintes de Don Quichotte dans la collection Rouart, et d'autre part, un de ses chefs-d'œuvre, *le Meunier, son Fils et l'Ane*, a dû s'en aller au delà des mers. Mais il y a un *Scapin* magnifique qui écoute avec une intense expression de canaillerie, les nouvelles que Crispin lui apporte et lui glisse à l'oreille. Il y a aussi une scène de foule surprenante, une sorte de ruée d'hommes, et qui, sans être cela, peut-être, évoque l'idée d'un Camille Desmoulins, au Palais Royal, entraînant les patriotes.

Puis, parmi les scènes de la vie contemporaine, un des plus beaux, en tant que richesse de matière et beauté de couleur, parmi les *Amateurs d'estampes* dont Daumier a si souvent aimé à épier les attitudes. Une salle de théâtre, ou plutôt un parterre rempli de spectateurs adipeux, riant d'un rire épais et bruyant. Des avocats dans la salle des Pas-Perdus, avec leur manège important, leurs robes noires encore agitées par les tempêtes oratoires, leur toque en arrière pour laisser de la fraîcheur à leur front chargé de pensées, ou gonflé de vent, — silhouettes singulièrement puissantes, et traitées avec une robuste ironie qui n'a jamais été plus d'actualité. Enfin, cette scène en apparence si simple et si profonde reproduite ici, d'un liseur enthousiaste, qui inflige à un auditeur patient le supplice de tout ce que vous pouvez imaginer de plus rasant, peut-être une tragédie ou un traité philosophique. Je suis forcé de passer sur beaucoup de remarquables petites peintures du maître, qui mettent en scène des buveurs, des bourgeois pérorant, des Robert Macaire, et toute cette comédie humaine de Daumier qui l'apparente à Molière.



DEGAS. — EXERCICES DE DANSE
(Collection de M. Henri Rouart)

Mais je ne puis passer sous silence les dessins et les aquarelles qui sont aussi variés et d'un aussi beau choix. Je prends au hasard. Une *Parade de Saltimbanques*, qui est un des chefs-d'œuvre dans la série dessinée et rehaussée de couleurs; cette pièce admirable appartenait à Alexandre Dumas fils qui nous dit M. Rouart, ne sut peut-être pas en apprécier la puissance, la tapageuse furia, puisqu'il s'en sépara de bonne heure, et pour une somme relativement modique. Une gare de chemin de fer avec l'affolement des familles en retard, merveilleusement pris sur le vif. Une scène de carnaval, des masques intriguant un malheureux qui s'ennuie mortellement sous son faux nez... Et tout cela est à la fois d'une vérité profonde et d'une grandeur épique. Tout cela est, non point du procès-verbal, mais de la plus haute comédie. Enfin, je noterai, du moins à titre de curiosité, toute une série des dieux de l'Olympe, simples dessins de costumes bouffons qui avaient été commandés à Daumier pour une féerie de la Porte-Saint-Martin, et dans cette suite, sans autre importance que sa bonne grosse gaieté, le dessinateur a trouvé moyen de mettre sa griffe. Ne faut-il pas, en vérité, féliciter M. Rouart d'avoir su, un des tout premiers, recueillir un si grand nombre de peintures et de dessins d'un homme qui, nous ne saurions trop le redire, était alors généralement dédaigné, et que tout au moins il fallait être extravagant ou doué de bien peu de goût, pour accrocher aux murailles d'une riche maison, au milieu d'œuvres que l'on discutait encore, — mais plus respectueusement?



DEGAS. — LEÇON DE DANSE
(Collection de M. Henri Rouart)

Millet, alors, n'avait pas atteint la cote formidable qui, de nos jours, a inspiré pour ses œuvres une profonde considération à ceux qui n'aiment pas admirer sans raisons. Toutefois il était parmi ces discutés. Un reste de superstition académique s'attachait à ses pas, et l'on trouvait ses paysans lourds et vulgaires, car on savait, d'après certains romanciers et certains peintres, qu'on peut être paysan et demeurer suffisamment homme du monde. M. Rouart, sans doute, ne s'était pas arrêté à ces considérations. C'est pour cela que de bonne heure il se passionna pour le génie de Millet, et il s'arrangea de telle sorte que le maître fût chez lui représenté sous tous ses aspects. Ainsi, non seulement on trouve ici des dessins en nombre, et des plus beaux qui soient, des peintures de l'époque où Millet fut en pleine possession de lui-même (*l'Homme à la veste*, *les Bûcherons*, etc.), mais encore de ces peintures ossianesques de ses débuts qui, par leur conception poétique, leur couleur nacrée, semblent une sorte de compromis entre Prud'hon et Girodet. Mais c'est surtout aux dessins, croyons-nous, qu'irait notre prédilection si nous étions forcé de faire un choix : voyez ceux que reproduit notre illustration. Ils sont la grandiose paraphrase de cet admirable vers de La Fontaine qui nous revient souvent en mémoire lorsque nous voyons certaines œuvres de Millet :

Un pauvre bûcheron, tout couvert de ramée. .

Il n'y a pas d'artiste, à aucune époque, qui ait montré plus de puissance dans le dessin et plus de noble vérité dans la pensée. Une des œuvres les plus inattendues pourtant, dans cette série de Millet, est un grand pot de marguerites, posé sur le rebord d'une fenêtre, et derrière lequel s'entrevoit une jeune et souriante figure de femme. M. Rouart dit avec raison que cette œuvre, d'une couleur extrêmement harmonieuse, est une des choses de la peinture moderne « où il y a le plus d'air ».

Mais il faut se borner à ces quelques mots sur Millet. On ne peut plus avoir la prétention de l'expliquer, et la liste des œuvres qui sont ici allongerait inutilement notre promenade.

Daumier, avons-nous dit, était le moins systématique des trois grands peintres de la vie qui règnent dans la collection Rouart. En effet, chez Millet, on peut distinguer, on pourrait même formuler en préceptes tout un système philosophique et pictural. Cela ne le diminue en rien, car chez lui, comme chez presque tous les grands artistes, la volonté n'est que la servante docile du sentiment, tandis que chez certains autres, qui demeurent simplement des exceptions, c'est le cerveau qui agit tout d'abord et crée un système de toutes pièces, un terrain artificiel sur lequel le sentiment a grand'peine à ne pas s'étioler. Or, tandis que Daumier peint et dessine sans jamais se demander pourquoi, chez Millet et chez M. Degas, au contraire, il y a un parfait équilibre entre le sentiment et la volonté, un magnifique contrôle de soi-même qui donne aux œuvres une force incomparable, et un je ne sais quoi de complet à quelque point que ces œuvres soient poussées. Ce sont là trois superbes exemples des études que l'on peut faire entre les instinctifs et les volontaires en art.

M. Degas, comme les deux autres maîtres, est un peintre sculptural ; c'est-à-dire que par la vigueur et la simplicité du modelé, il nous donne l'impression de la solidité et de la plénitude. Ce qui le distingue d'eux, c'est une certaine passion de raffinement ajoutée à la puissance, dont les autres ne se sont pas souciés, et un sentiment tout particulier, que, faute d'autre terme, on désigne par le mot, très vague d'ailleurs, de « moderne ». Par exemple, Daumier, avec sa robuste palette grise et brune, Millet avec ses verts soutenus et ses bruns rougeâtres se sont créé une tonalité générale qui, une fois pour



DEGAS. — AU CAFÉ-CONCERT
(Collection de M. Henri Rouart)



COROT. — ILE SAN BARTOLOMEO (Rome)
Collection de M. Henri Rouart)

toutes, leur sert à exprimer la plupart de leurs idées. M. Degas, au contraire, est assoiffé d'une couleur rare, infiniment variée dans son unité, qui va tantôt du camaïeu presque pur, à la crue et vive polychromie d'un décor de théâtre inondé de lumière. Il est tel tableau de danseuses par M. Degas qui est gris, fin, et à peine irisé comme une perle; il en est d'autres qui sont brillamment bariolés et qui évoquent de loin le souvenir d'un châle de l'Inde, d'une miniature persane.

De même, ce peintre s'est avisé de toute sorte de recherches dans la composition et le dessin, correspondantes à cette curiosité si aiguisée dans les recherches de couleur. Par exemple les scènes vues de haut, qui ont changé tous les vieux usages de la perspective; ou encore certaines coupes de tableaux, aussi heureuses que hardies, notamment dans la façon dont sont présentés, fragmentairement, les personnages ou les accessoires des premiers plans.

Enfin, chez lui, ce sentiment « moderne », ou appelé tel, se distingue à la qualité toute spéciale, soit de l'humour, soit de l'émotion. Car il est souvent amer et ironique, et d'une façon cuisante et caustique auprès de l'homérique bonhomie de Daumier; et souvent aussi, il a une espèce de bonté et de gravité, mais beaucoup plus subtiles que le sentiment « humanitaire » de Millet. Je pense entre autres à certains portraits de femmes qui, par leur mélancolique beauté, vous pincent le cœur à vif lors de la première rencontre avec ces œuvres véritablement vivantes et inquiétantes.

Ainsi cet étrange maître, toujours si divers et toujours si personnel, tout en se rattachant aux plus hautes traditions, a ouvert la porte à maintes passions nouvelles, et, en considérant la belle austérité, l'impeccable tenue de son œuvre, l'élévation de son esprit, et, d'autre part, l'action que ses goûts relevés et raffinés avaient exercée sur toute la jeune école, on a pu dire de lui que c'était une grande vertu qui avait engendré bon nombre de vices. Mais il ne s'agit pas ici de faire une étude de M. Degas et de son œuvre; et nous avons même conscience que tout ceci est à la fois trop vague et trop détaillé. Lorsqu'on fera (ce qui ne saurait manquer) un livre sur cet homme si considérable dans l'art du XIXe siècle, on éprouvera plus cruellement que jamais la vérité de son mot célèbre : « Les lettres expliquent les arts sans les comprendre. »

Que de boutades trucidantes, que d'aperçus originaux, que de véhémentes et étincelantes discussions eurent lieu dans les dîners qui réunissaient, rue de Lisbonne, chaque semaine ces deux amis, Degas et Henri Rouart ! Que n'y a-t-il des phonographes, — et des phonographes rétrospectifs encore, cachés dans les coins des pièces où de tels hommes se reposent de leurs laborieuses journées ! L'écho seul de ces entretiens nous est parvenu juste assez pour nous causer des regrets. M. Rouart, du moins, peut se consoler en regardant ses murs, de ce que, si les mots s'envolent, les tableaux restent.

Il possède de ces merveilleuses répétitions de danse, où est si finement notée la lumière grise des matinées de Paris, où les mouvements sont synthétisés avec une telle précision

et une telle force que l'on sent véritablement le jeu, le ressort vif et souple des muscles, et que l'on pourrait presque noter les rythmes suivant lesquels ils se meuvent. *Les Danseuses à la barre* sont une de ces délicieuses perles grises dont nous parlions. Il y a aussi des études de physionomie d'une grande profondeur, comme cette *Chanteuse de café-concert*, où l'on voit jusqu'à quel point la stupidité a été étudiée avec esprit et la vulgarité rendue avec distinction.

J'ai grande envie, pour une fois, de commettre une de ces indiscrétions de journaliste que M. Degas abhorre (et il a bien raison !) en vous citant un trait bien piquant des relations entre le collectionneur et l'artiste.

Le tableau des *Danseuses à la barre* est, lorsqu'on le regarde comme tous les tableaux dans les collections, c'est-à-dire du côté de la peinture, un chef-d'œuvre. Si on le regardait de l'autre côté, à travers la muraille, grâce au système des rayons Rœntgen, on verrait que c'est un prisonnier ! En effet, un solide cadenas le retient à la paroi, de peur qu'il ne s'envole. M. Rouart a la clef de ce cadenas, et vous pouvez être bien certain que s'il la prête à quelqu'un ce ne sera pas à l'auteur du tableau. En effet, ce ne sont ni les cambrioleurs, ni ces admirateurs indiscrets qui témoignent leur amour par des enlèvements, que M. Rouart redoute : c'est M. Degas lui-même. Comme le peintre était assez content de cette œuvre il voulut mainte fois la ravoir à l'atelier, pour y ajouter à loisir quelques petits accents, un rien... Or, les riens que de tels artistes, avides de perfection et toujours terriblement exigeants envers eux-mêmes, ajoutent ou changent à une chose qui les passionne, durent parfois de longues années. M. Rouart prit donc le parti héroïque de défendre, avec l'aide du serrurier, *les Danseuses à la barre*, et contre les sollicitations amicales du peintre, et contre sa propre faiblesse. Ainsi, pour prendre une comparaison tirée d'un maître cher à l'auteur des *Danseuses*, ces nouvelles Angéliques sont si bien fixées au rocher, que M. Degas lui-même, malgré toute sa vaillance, n'en peut pas être le Roger.



PUVIS DE CHAVANNES — ÉTUDE POUR « MARSEILLE, PORTE DE L'ORIENT »
Palais de Lonchamp, à Marseille *(Collection de M. Henri Rouart)*

(Sera continué.) ARSÈNE ALEXANDRE.



CHEMINÉE EN PIERRE, DE L'ITALIE DU NORD, SURMONTÉE D'UN GROUPE EN BOIS PEINT DE PICARDIE (FIN DU XVe SIÈCLE)

La Collection de M. Edmond Foulc (*)



UR les dressoirs et sur les tables, ce sont merveilles de la Renaissance italienne, allemande ou française. Aucun classement autre que celui qui satisfait le plus les yeux. La main peut saisir l'objet, le caresser et en goûter la grasse souplesse si c'est un bronze, faire jouer les brillants reflets d'une faïence italienne, éprouver la fierté d'une belle épée d'Augsbourg ou de Milan.

Un seul objet étranger de bien des siècles à ceux qui l'entourent est un petit faune de bronze antique, qui est la merveille des merveilles; il marche, les reins cambrés, sur la pointe des pieds, le bras gauche étendu; sa poitrine seule est couverte d'une légère étoffe, qui passe de l'épaule gauche sous le bras droit. Le corps, sous les empâtements de la première enfance, laisse deviner latente et en développement une force peu commune. La fonte, rongée par places à la suite de longs séjours sous terre, est d'une belle matière. Et cet objet ne se trouve pas dépaysé au milieu des bronzes italiens du xve siècle qui l'entourent. N'est-ce pas de bronzes semblables que les artistes du quattrocento s'inspirèrent si souvent, et ne connaissons-nous pas tel enfant de Donatello, au Bargello de Florence, qui semble le frère de celui qui nous occupe?

Un petit David, vêtu du délicieux costume florentin, les longs cheveux bouclés épandus sur les épaules, le pied gauche posé sur la tête du Goliath, tient abaissé, de la main droite, un formidable glaive. Il est attribué au Padouan Bartolommeo Bellano, le principal élève qu'ait formé Donatello à Padoue, et qui continua après lui les bas-reliefs de bronze du Santo. L'élégance et le charme de cette petite figure ont ce caractère bien particulier qui se retrouve dans toutes les œuvres de l'école de Donatello, et qui sont un reflet de son génie.

Trois figures du David en bronze nous permettent ainsi de sentir très vivement trois formes de sensibilité artistique chez quelques-uns des plus grands sculpteurs et fondeurs de bronze du xve siècle italien. Donatello dans la célèbre statue conservée au Musée du Bargello à Florence, nous a

(*) Voir *les Arts*, no 4 (Mai 1902).



DAGUE A ROUELLE (FRANCE, XVIe SIÈCLE)

donné du David l'image la plus puissante. La jeunesse, l'élégance, la souplesse, la distinction du geste et de l'attitude se résument en une impression générale singulièrement forte de fierté. C'est l'être jeune, beau et robuste dont la force nous est révélée à l'état de repos et de détente avec une mesure admirable. Mais c'est surtout le *Héros*, presque le Dieu. Ainsi les Grecs aimaient à glorifier la beauté des formes nues. Verrocchio, dans sa délicieuse statue, également conservée au Bargello, a moins cherché la noblesse et le style héroïsé, que la grâce, le charme de cette première jeunesse qui ne laisse que pressentir la force et la vigueur par l'aisance du mouvement, et l'air de décision et d'assurance de l'attitude. Et voici qu'avec la statuette de Bellano nous apparaît un David plus jeune encore, presque un enfant, avec ses cheveux bouclés, accentuant encore par la disproportion des forces la victoire audacieuse qu'il a remportée sur le géant.

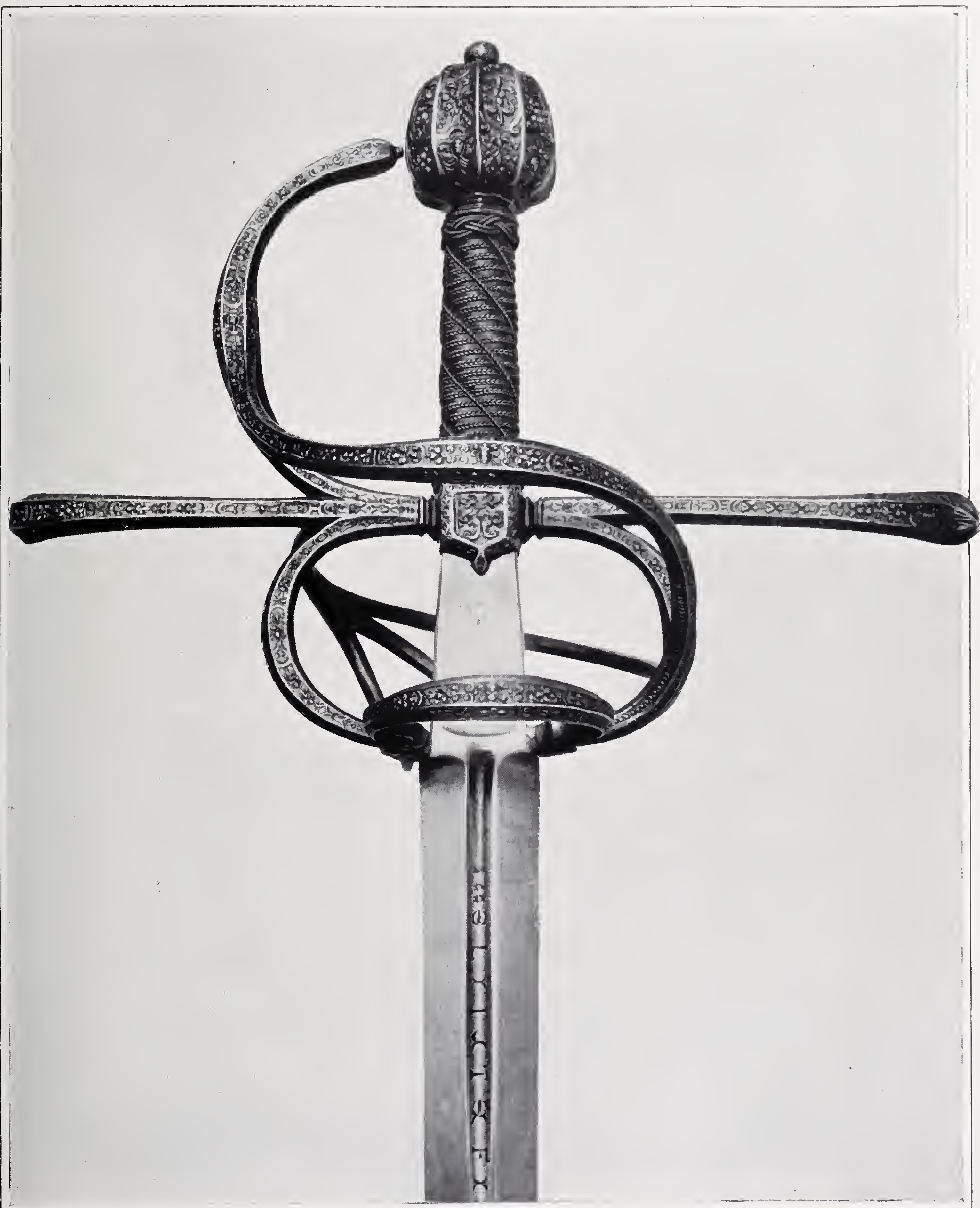
Un groupe, représentant un cavalier attaqué par un lion qui a sauté au poitrail du cheval cabré, est un des plus beaux bronzes du xve siècle italien que je connaisse. Ici encore, dans la donnée même du sujet et dans sa composition, se retrouve l'influence de l'antiquité, mais combien vivifiée par un sens étonnant du mouvement, par un balancement des masses qui fait l'équilibre parfait de la chose, par l'accent puissant et violent du cavalier déplacé sur le dos de sa monture et qui lève sur le fauve une masse dont il va lui fracasser le crâne !

Ce chef-d'œuvre est considéré depuis longtemps comme l'œuvre du Florentin Bertoldo, l'ami de Laurent le Magnifique, qui se montre ici presque l'égal de son maître Donatello. Il provient du Palais Strozzi, à Florence.

Une petite statuette de Vénus Anadyomène, de quarante centimètres de haut, nue, debout, le bras droit retombant, le bras gauche levé pour arranger sa coiffure, se distingue par un mélange de grâce et de réalisme. Elle est signée « Hadrianus. M. F. ». Elle vint à point confirmer jadis les recherches que MM. Courajod et de Fabriczy firent sur un certain Adriano Fiorentino ou Adriano di Giovanni de Maësteï, qui passa une partie de son existence en Allemagne, et fut attaché à la Cour du duc de Saxe, Frédéric le Sage, dont il a fait un buste conservé au musée des Antiques de Dresde. Cette Vénus est une œuvre très intéressante, que son réalisme assez précis fait sans doute originaire d'Allemagne, mais où se retrouvent bien des traditions de la grâce florentine; on sait combien au début du xvie siècle les influences de l'Allemagne du Sud sur l'Italie du Nord, et réciproquement, allaient être fréquentes.

Un buste de la fin du xvie siècle est tout à fait remarquable : c'est celui du jeune duc Charles-Emmanuel de Piémont, fils de Philibert, à l'âge de dix ans. Sa date de naissance étant 1562, l'œuvre est ainsi datée implicitement de 1572. Nu-tête et couvert d'une armure à larges rinceaux, il porte au cou l'ordre de l'Annonciation. Une autre épreuve du même buste se trouve au palais de Turin. Le socle porte en inscription : CAR. EMAN. PRIN. PEDEM. ÆT. ANN. X. Bode, qui l'a attentivement étudié, l'attribue à Jean de Bologne.

D'autres bronzes encore du xve siècle italien, fruits d'une élimination sévère, décorent les meubles : ce sont deux flambeaux de Riccio dont le pied, formé d'une figure de femme tenant les deux bras du flambeau posé sur des



ÉPÉE EN FER CISELÉ

Allemagne (vers 1580)



LA VIERGE ET L'ENFANT
Statue de pierre, datée 1532, provenant de la façade de la Chapelle de Pagny

serres d'aigles; c'est une tête d'enfant modelée comme une cire; c'est un marteau de porte formé d'une sirène serrant sur sa poitrine deux enfants; c'est une très belle épreuve du Satyre accroupi de Riccio; c'est une charmante écritoire vénitienne composée d'une Sirène jouant d'une sorte de viole.

Dans cette admirable collection, la peinture ne s'est introduite que d'une façon très timide, et ne prétend modestement y jouer qu'un rôle décoratif. Cependant, un charmant tondo florentin, provenant de la Casa Boutourline, à Florence, mérite une mention toute particulière : c'est un de ces grands plateaux de bois peint, à épais empâtements rehaussés de gaufrures d'or, reprises au stylet et comme gravées, où se trouve cette représentation assez fréquente dans ce genre d'objets, du mariage mystique de Salomon et de la reine de Saba. Un grand nombre de personnages, présentant toute la diversité des délicieux costumes florentins du XVe siècle, de couleur vive et gaie, circulent sous des portiques de chaque côté du sujet central. On a prétendu que c'étaient là des plateaux d'accouchées, qu'on offrait aux dames d'alors, en souhaits d'heureuses relevailles. Le sujet, ici, semble bien plutôt indiquer un présent à l'occasion d'un mariage. Ce qui est certain, c'est que les monuments de ce genre, qui furent très communs au XVe siècle et qui sont parvenus assez nombreux jusqu'à nous, étaient des objets de présents et de dons.

Nous arrivons maintenant à une partie de la collection dont M. Foule a bien lieu d'être fier, ce sont les bois et les meubles. Ce fut là, je le crois bien, la grande prédilection de l'amateur, la passion de toute sa vie, celle qui le fait se désoler de ne plus jamais rencontrer le meuble rare.

Tout ce qui est œuvre de bois, dans la collection Foule, est de tout premier ordre, et je crois bien que l'histoire complète du meuble en France peut y être étudiée sur des spécimens de choix. J'ai parlé, plus haut, de la grande alcôve fleurdelisée, improprement dénommée lit de justice, qui provient du château d'Argentelles, dans l'Orne.

Je ne crois pas qu'on puisse rencontrer plus pur chef-d'œuvre de l'école auvergnate que le grand siège capitulaire à trois places, en chêne, aux armes de l'abbé Jean de Langeac, qui fut évêque de Limoges (1512-1515). Le dorsal de ce beau monument, orné de médaillons à bustes qui se terminent en volutes d'une très grande élégance, appartient à l'époque de transition du style ogival à celui de la Renaissance; le style y est très pur et l'exécution d'une étonnante sûreté. L'ouvrier a su y ménager de suffisantes surfaces nues, où la beauté du bois ne doit rien à l'outil, qui, trop souvent, le surcharge de



PINACLE DE LA NICHE DE PIERRE ABRITANT LA STATUE DE LA VIERGE
Façade de la Chapelle de Pagny (1532)

détails sculptés. Un très beau coffre en noyer, dont la face extérieure est divisée en cinq panneaux séparés par des pilastres, décorés de rinceaux terminés par des têtes et surmontés de coquilles ornées de figures en relief, est bien aussi de la région auvergnate et du temps de François Ier.

SAINTE ANNE ET LA VIERGE

Bois peint et doré. — Allemagne (XVe siècle)



LUCARNE DE PIERRE, TRANSFORMÉE EN PORTE

Provenant du Château de Montal. — France (XVIe siècle)

L'école de l'Ile-de-France est représentée par une porte d'une grande simplicité, provenant d'une maison parisienne. Elle est surmontée d'une partie cintrée dont les nervures s'appuient sur deux consoles à figures disposées suivant les traditions du moyen âge et qui

semblent porter une frise où on lit : « Pour la Foy. » Le panneau cintré est décoré de deux figures d'enfants dont les corps finissent en arabesques et qui s'appuient à un cartouche portant la date de 1518 ; ils sont d'un style très pur de la Renaissance. Au-dessus de la porte a été placé le haut relief en pierre de la façade de la chapelle de Pagny, les deux anges présentant le blason de François Ier.

Un bahut du commencement du XVIe siècle est d'une



PLATEAU DE MARIAGE
Peinture sur bois. — Florence (XVe siècle)

bonne ordonnance ; les deux portes supérieures et la porte inférieure sont décorées de bustes en assez fort relief dans des médaillons d'une sculpture très franche.

Un grand dressoir en noyer lui semble assez postérieur et offre déjà cette surcharge décorative de trophées, de masques de femmes, de mufles de lions, de guirlandes de fruits, et ces chimères, adossées aux angles, qui caractérisent l'école bourguignonne et l'école lyonnaise.

Une grande table en noyer, d'une superbe exécution, dont les larges pieds en éventails sont décorés de figures de satyres engainés au milieu des volutes, offre bien tous les caractères des meubles inspirés par le maître menuisier



BUSTE DE CHARLES-EMMANUEL, PRINCE DE PIÉMONT
Bronze. — Italie, 1572

dijonnais, Hugues Sambin. Le style en est un peu redondant, mais, par l'ampleur de ses dispositions, il offre matière aux prestiges d'une exécution qu'aucun ouvrier du bois n'a jamais dépassée.

De même origine, et d'une tenue un peu plus classique, est une belle porte à double face, provenant d'une maison de Dijon, décorée, d'un côté, d'un médaillon rond accosté de deux figures de Sirènes vues de profil, au-dessus desquelles sont placées les deux sections d'un fronton, disposées en dehors; deux figures allégoriques en pied décorent les panneaux inférieurs. Le revers de la porte est décoré d'ornements géométriques, rappelant les plats de reliure de l'époque.



DAVID

Bronze par Bellano. — (Italie, xve siècle)

* * *

Un seul émail, mais qui ne peut passer inaperçu, car il est admirable. C'est un triptyque de Jean Ier Pénicaud. Il représente la Nativité, les deux volets portant, d'un côté, la Vierge, et de l'autre l'ange de l'Annonciation.

* * *

Une vitrine plate renferme enfin une demi-douzaine d'épées ou de dagues qui sont ce qu'on peut trouver de plus parfait et de plus noble en ce genre. La plupart pro-

viennent de collections célèbres, de ces anciens cabinets d'armes qui se font de plus en plus rares aujourd'hui. Dispersée a été la collection Spitzer; celle de M. Ressmann a trouvé au Bargello un asile définitif. Reverrons-nous jamais celle du duc de Dino? Il nous reste heureusement pour nous consoler le parfait ensemble formé par M. Reubell, la belle série de M. Doistau et la vitrine impeccable de M. Edmond Foulc.

Le badelaire, dont la poignée nerveusement ciselée, évidée de crans pour que les doigts puissent la bien serrer, est coupée d'un quillon étonnamment léger et qui se tord en figure de gargouille, présente une large lame décorée d'une inscription gravée sur fond quadrillé d'or : *Jesus autem transiens per medium illorum, ibat.* C'est un spécimen admirable de l'atelier du fameux Negroli, de Milan. Elle provient de l'ancienne collection Londerborough.

La courte épée française, dont le pommeau est orné d'une médaille d'or, a des quillons également dorés et la lame profondément creusée de rainures. Elle est passée par les collections Carrand et Spitzer.

Une épée en fer, damasquinée, est une bonne arme française du milieu du XVI[e] siècle.

Une grande épée en fer ciselé, dont le pommeau, la garde et les quillons arqués en sens contraire sont couverts d'ornements finement ciselés en relief sur fond sablé, est une admirable arme allemande fabriquée vers 1580. Elle est passée par de célèbres cabinets d'armes : Debruge-Duménil, Saint-Seine, Spitzer, Stein.

Enfin, une petite dague à rouelle, entrée tout dernièrement dans la collection Foulc, n'en est pas une des moindres richesses. Elle provient d'une famille de Venise et avait été prêtée par M. Picard, de Genève, à l'Exposition rétrospective des Armées de terre et de mer, en 1900. Le pommeau est formé d'une plaquette italienne, exemple qui n'est pas rare dans les armes du XVI[e] siècle. La lame quadrangulaire présente trois parties successives à faces contrariées, ce qui devait faire des blessures déchirantes terribles. Elle porte, ciselée et dorée, la devise : *Soli deo Laus Honor non plus* sur trois des côtés méplats supérieurs.

Cette devise, ainsi que les ornements qui l'accompagnent, a été retrouvée par M. Foulc dans un des encadrements de page de l'exemplaire des *Heures*, de Geoffroy Tory, daté 1525. Ce qui date la dague et la fait bien française.



PETIT FAUNE
Bronze antique

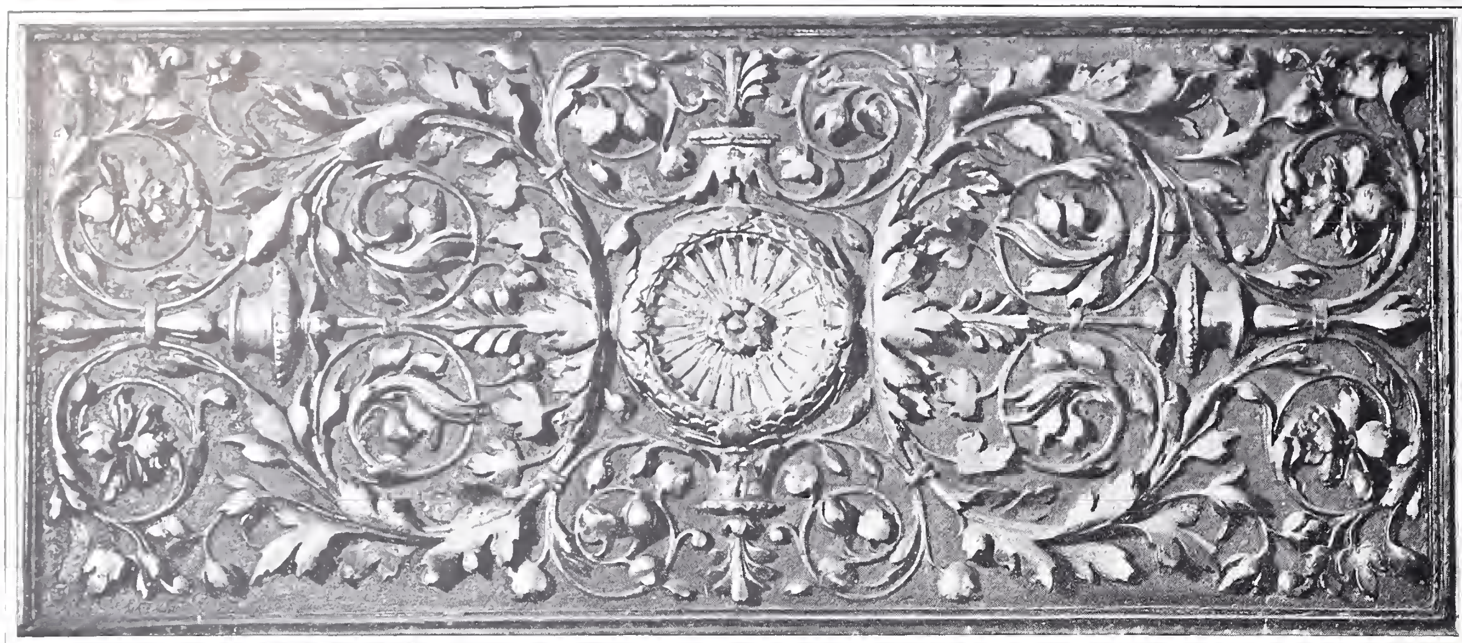
* * *

Telle est la collection Foulc, merveilleux ensemble constitué à la gloire de la Renaissance. Elle occupe actuellement, à Paris, une place éminente, et la Revue des *Arts* devait à l'esprit de son programme de la présenter sans tarder à ses lecteurs. Il n'est pas d'admirateur passionné de la Renaissance qui n'en ait trouvé les portes libéralement ouvertes à sa curiosité; et si les archéologues y peuvent trouver ample matière à leurs études, un dilettante ne saurait rencontrer actuellement à Paris, si ce n'est chez M. Martin Le Roy, un milieu où la magnificence des choses anciennes ait su mieux s'adapter aux convenances de la vie moderne.

GASTON MIGEON.



PETIT FAUNE
Bronze antique



LE SALON DE 1902

A LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS



On se plaint de ne pas rencontrer assez souvent de révélations, et je conviens qu'elles sont rares. Mais on ne songe pas assez que si chaque Salon voyait surgir un génie nouveau ou seulement un fort talent, le xxe siècle serait étrangement privilégié. Le xixe, qui est un beau siècle d'art, en a-t-il compté beaucoup plus d'une vingtaine? Notre curiosité ressemble à celle d'un enfant qui, vite lassé d'un jouet, jette son grappin sur un autre. Il serait plus raisonnable et plus intéressant, tout en prêtant l'oreille à tout carillon nouveau, de suivre avec une sympathie clairvoyante ceux qui ont donné des promesses, sans les étourdir aussitôt du nom de maîtres. La critique, usant des procédés de la politique, passe, sans transition, de l'adulation au mépris. Elle oublie de saluer aujourd'hui le triomphateur d'hier. On donne du génie à tel gentil artiste qui se réveille le lendemain maître d'une toute petite chapelle. Les choses ne se passent pas ainsi dans la réalité. Le désintéressement, l'âpre volonté du mieux, la fidélité à soi-même, l'éveil constant du profond amour sont des facteurs essentiels dans la carrière d'un artiste. On peut le pressentir, mais il ne se révèle pas d'un coup tout entier, et sa personnalité, qui du premier jour est présente, ne se dégage que progressivement de tout ce qui l'aide et l'opprime à la fois. Lentement il se libère de la pression du passé et des entours, des parties inférieures de lui-même, de ce qui lui était étranger et adventice, pour rayonner enfin dans sa pure et fière beauté.

« Et tout homme énergique au dieu Terme est pareil. »

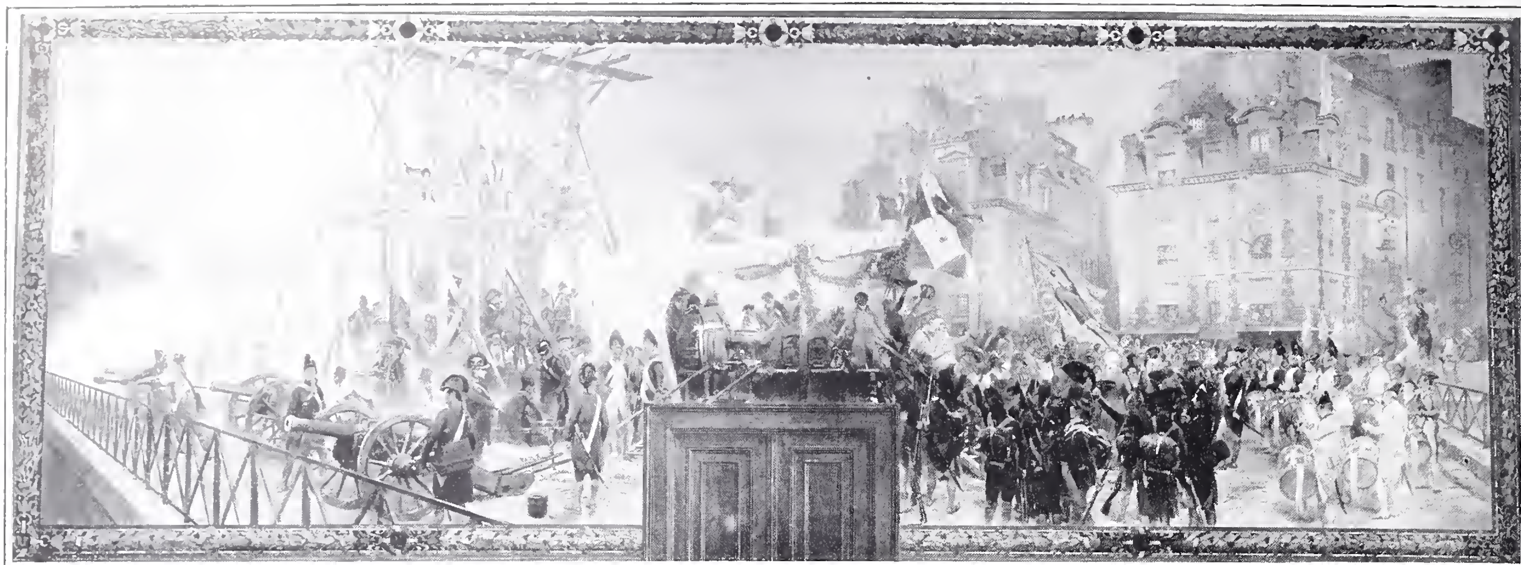
Il se poursuit éternellement lui-même et ne se connaît pleinement qu'à son dernier jour, à sa dernière œuvre.

Quand on dit qu'un artiste s'est révélé, entendez qu'un nouvel être est né à la conscience de lui-même. Il commence à déterminer les rapports uniques et vrais qui le lient au monde extérieur, et, du même coup, il enrichit notre conscience de ces rapports. Ils existaient virtuellement à notre insu, et nous lui sommes reconnaissants de nous les avoir découverts. Cette vérité qui est sienne et par laquelle il vaut, à lui de s'y tenir, et de ne pas se quitter pour courir les aventures ou quêter les satisfactions inférieures à son idéal. Il y a des jeunes et des jeunes de talent dans ce Salon; mais ce qui surprend chez plusieurs dont on augurait mieux, c'est le flottement et l'incertitude des volontés: la preuve faite de leur mérite, les uns semblent n'avoir que peu de chose à dire, les autres changent brusquement leur manière de dire; on croit se promener au palais des désillusions.

Je ne dis pas cela pour Mademoiselle Dufau. Son œuvre nouvelle apparaît, au contraire, comme l'aboutissement logique de recherches patientes et délicates; cette fleur a jailli d'une tige vigoureuse. Depuis plusieurs années nous aimions ces nus tendrement effleurés de fraîche lumière, parmi des fleurs, en de clairs paysages. La figure de Tolède était d'une poésie robuste et charmante; le Rythme de l'an dernier marquait un pas décisif: cet *Automne* est plus ferme d'assiette, plus opulent encore et plus fleuri. La femme étendue au premier plan près d'un bassin de marbre, d'une beauté simple et si douce, se modèle dans la pure lumière, avec une solidité de forme admirable, avec un charme léger et lointain. Endormie parmi ses cheveux d'or, elle est la fleur de chair de ce triomphal automne qui chante à l'unisson dans les feuillages vermeils, dans les muscats dorés et pourpres des vendanges. L'allégresse païenne rythme la pose hardie d'un éphèbe, l'allure d'un centaure qui porte en croupe une



HENRI HARPIGNIES. — SOUVENIR D'ANTIBES. — LE PIN MEISSONIER



ÉDOUARD DETAILLE. — LES ENROLEMENTS VOLONTAIRES SUR LE TERRE-PLEIN DU PONT-NEUF, EN SEPTEMBRE 1792
Décoration pour l'Hôtel de Ville de Paris

bacchante, rit dans l'atmosphère mouvante et claire. C'est éblouissant et doux, ferme et fluide; on emporte l'impression d'un rêve de beauté pleinement réalisé, sans que rien se soit évaporé de son parfum subtil et flottant. Et, sans hésitation, ni faiblesse, c'est aussi très féminin. La femme se reconnait à la grâce décente de la vision, à la joliesse du faire. Je ne saurais faire le même éloge de M. Caro-Delvaille. Sa Manucure de l'an dernier avait fait, à bon droit, sensation. La juste observation des types, la sûreté du dessin, la saveur des tons annonçaient une vision personnelle, un talent sobre et volontaire. Les deux œuvres exposées cette année sont moins décisives : un portrait de femme, vif d'impression et de facture, est un peu creux. Quant à la femme enroulée dans un peignoir blanc et nonchalamment étendue sur un divan, on n'y retrouve pas l'acuité neuve d'expression qui avait plu; la tête, les mains sont d'une facture ennuyeuse et vulgaire, le geste indifférent ; l'artiste s'est retrouvé pour peindre le dogue gris jaune couché devant sa maitresse. Ce réalisme direct ne souffre pas la médiocrité; il exige les qualités les plus fortes d'observation et de métier; une interprétation serrée, entrante, véhémente, celle d'un Manet, d'un Degas ou d'un Lautrec.

Je suis quelque peu déconcerté aussi par les démarches de M. Cosson, qui exposait l'an dernier un portrait de femme, tout frémissant de vie et d'une harmonie grave. Le nerf de son dessin, la grâce de sa couleur semblent s'être un peu atténués dans une grande toile qui ne manque pas d'harmonie, mais où le rouge aigre d'une robe souligne l'infortune d'une pose disgracieuse et mal expliquée. Un bon portrait d'homme de M. Déchenaud ne faisait pas non plus prévoir ces *Vendangeurs* indifférents et ternes que nulle nouveauté d'observation, nul agrément de peinture ne relève. Et comment aussi M. Désiré-Lucas ne comprend-il pas que, répétant dans le même format, avec une donnée presque identique, son Bénédicité de l'an dernier, il aurait dû faire un effort vers la souplesse de l'ambiance, la simplicité et l'unité, au lieu de s'engluer en des épaisseurs si opaques et d'isoler chacun de ses personnages ?

Et, pour en finir d'un coup avec mes chicanes, je demanderai à M. Grau qui, dans un portrait d'homme vêtu de gris, finement modelé sur un paysage d'automne, montre des qualités de coloriste, s'il croit que ses *Tireurs d'Arc*, veules de dessin et boueux de couleur, offrent un intérêt suffisant et soient un effort digne d'un jeune qui peut marquer sa place? Je demanderai à Mademoiselle Delasalle, qui expose un très fin portrait de son maître Benjamin-Constant (encore que le gant gris d'un si joli ton soit vide), si ce *Couvreur* emphatique et lourd lui paraît à elle-même une création émouvante ou seulement agréable?

J'ai vu, de M. Edgard Maxence, de fermes portraits et des rêves gracieux. Mais dans cette *Annonciation*, la figure de la Vierge est lourde, sans grâce virginale, sans émotion douce; cette *Sirène* montre un buste raide, dur et poli comme le plus insensible marbre. Je ne sens là nulle ardeur, nul frémissement devant la nature, mais je ne sais quelle sécurité glaciale, quelle certitude avant la science, que rien ne déconcerte et que rien ne passionne.

Je ne puis non plus feindre un vif enthousiasme pour le *Triptyque de Venise*, de M. Wéry, non que la peinture en soit absurde, ou fausse, ou mauvaise; elle est suffisante, mais elle est indifférente, elle est inutile. Est-ce donc là le bénéfice des bourses de voyage ? Nos artistes se déplacent-ils uniquement pour voir des pays et nous rapporter de si molles impressions, ou bien pour entrer en communion avec les grands génies de tous les temps et se réchauffer à leur flamme ? C'est avec leur esprit qu'ils devraient voyager, plutôt qu'avec leur boîte à couleurs. Et c'est ce qu'a fait, je pense, M. d'Estienne, qui me donne, lui, une sensation pleine, forte et grave, non de la banale Venise du Cooks' Tour, tant de fois ressassée, mais de la ville morte, au visage humide, silencieux et fermé. Voilà enfin une œuvre sentie et ferme sans fracas.

Deux artistes encore sont en marche, hésitante et tâtonnante sans doute, mais animés d'un désir sincère d'expression et tous deux doués. Des deux toiles d'Adler, aucune ne me donne un plaisir complet, mais aucune n'est indifférente. Le *Paris d'été*, avec, au premier plan, l'homme qui vend des éventails, me semble d'une facture inégale, trop sommaire ici, trop appuyée et mâchurée là, sans raison plausible, mais vivante en somme et remuante. Dans son *Pays*



ÉDOUARD DETAILLE. — RÉCEPTION PAR LA MUNICIPALITÉ DE PARIS, A LA BARRIÈRE DE LA VILLETTE, DES TROUPES REVENANT DE POLOGNE, APRÈS LA CAMPAGNE DE 1806-1807. *Décoration pour l'Hôtel de Ville de Paris*

de la mine, l'impression d'ensemble est plus liée, la couleur plus riche et plus résonnante, l'exécution plus volontaire, bien qu'il y manque aussi un centre, un charme plus exprimé dans le sens doux ou terrible. Enfin, l'artiste a vu, a senti, et nous communique une part de son émotion. Je suis tenté de préférer, à cette œuvre trop dispersée, la toile noirâtre, profonde, enveloppée et d'une si prenante mélancolie, où M. Synave nous montre son camarade Adler peignant, le soir, une étude du pays sombre, endeuillé de fumées et de suie, où vivent les modernes cyclopes. Celui-là confirme et dépasse les espérances que sa *Tranquillité* charmante de l'an dernier avait fait concevoir.

Les hommes vivent sur un certain nombre de vérités simples qui furent découvertes de bonne heure. Elles ne changent pas dans leur fonds, seule la manière de les présenter varie. Quand un mode est épuisé, on fait miroiter une facette neuve. Parce que des artistes très personnels et très fins ont emprunté leurs thèmes à la vie moderne, ce qui était parfaitement légitime, on a cru que c'était la voie unique de salut, et le réalisme photographique a fait tache d'huile. On a oublié que l'art vit de résumés puissants et de synthétiques raccourcis qui ne sont pas à la portée de tout le monde. Seul un esprit conscient, ému et réfléchi peut élaborer l'œuvre rare, au prix d'une lutte continue. Quiconque s'ajoute ce désir se greffe du même coup une souffrance. La perfection du métier ne peut être conquise sans une passion entière, douloureuse et obstinée. Le sentiment qui ne se crée pas une expression adéquate s'est illusionné sur sa force et sur sa valeur; mais il n'est pas d'exemple d'un beau métier qui ne soit pas soutenu par un désir énergique, par une vue neuve et vraie sur la vie. Nous mêlons sans cesse, presque malgré nous, à nos jugements sur l'art, des questions de morale, de sensibilité, d'humanité; et, sans doute, l'art peut être, il est mélangé de tout cela; mais il a son droit primordial, il est par lui-même, mode d'expression unique, irremplaçable. L'artiste étant un être pour ainsi dire collectif, destiné à parler à des milliers d'êtres, la nature n'a pas prodigué ce don, par essence exceptionnel. On ne voit pas de raisons suffisantes pour qu'une multitude postule un douloureux privilège réservé à quelques élus.

Deux grands ensembles s'imposent par la somme de travail et l'effort d'invention qu'ils représentent : le projet de tapisserie de Jean-Paul Laurens pour les Gobelins et les deux panneaux d'Édouard Detaille, destinés à l'Hôtel de Ville. Il serait inutile et long de décrire le premier, que tout le monde verra. Avec son mélange de figures allégoriques et de personnages vrais, Gloires qui volent, Renommées sonnant du buccin, Seigneurs et Dames du temps en riche costume, ouvriers avec leurs femmes et leurs enfants, échappées de paysage, estrade, chêne robuste et tordu qui lui sert d'armature, la composition, pleine et compliquée, s'agence autour d'un majestueux Colbert en bronze doré, dont la physionomie semble bien massive, si l'on songe au vivant buste de Martin Desjardins. Tout est conçu en vue d'une destination particulière; les bleus indigo, les rouges pourpre, les violets profonds, les bruns, les ors et les verts, ont l'éclat et la force qui conviennent; les formes, la grandeur, la consistance fibreuse qui est propre à J.-P. Laurens. Sans doute on pourrait souhaiter une beauté plus avenante et plus épanouie (les femmes même sont dotées d'une laideur mâle et puissante); mais le charme n'est pas absent, plusieurs figures d'adolescents ont une grâce forte et naïve. La volonté du peintre est partout conséquente. Le caractère âpre, l'accent guttural de son talent ne se démentent pas, et l'ensemble nous laisse une impression de fierté, de rudesse et de grandeur qui n'est point banale.

L'*Enrôlement des Volontaires sur le terre-plein du Pont-Neuf* et la *Présentation des drapeaux à la barrière de la Villette*, sont des illustrations pleines d'esprit et de verve. On ne peut conter d'une façon plus claire et plus alerte. Dans le premier panneau, les petits tambours bleus et blancs, et les jeunes artilleurs; dans le second, le groupe remuant des dignitaires, sont mis en scène et définis avec une justesse de types et de mouvements merveilleuse. Dire que c'est là de l'art décoratif fait pour parler de loin le haut langage de la forme et des couleurs, ou de la grande histoire émouvante, je ne saurais, et sans doute l'artiste ne le pense pas lui-même; mais l'esprit anecdotique, l'exactitude et l'entrain ne font certes pas défaut à ce petit-fils d'Horace Vernet.

Avec des tableaux de batailles mouvementés et pitto-

resques : l'*Eylau*, de Flameng; *le Bataillon sacré*, d'Arus; *le Drapeau de Mars-la-Tour*, de Bloch, avec *la Proclamation de la République en 1848*, de J.-P. Laurens, une admirable esquisse où l'artiste a mis toute sa science et toute son émotion. l'histoire nous apporte encore cette année une évocation saisissante des êtres, des milieux et des passions d'autrefois : *la Révolte de Flamands*, de M. Hoffbauer, où sur un paysage de neige et de pignons rouges, passent en silhouettes pittoresques, des paysans faméliques, farouches et las.

Si les œuvres d'imagination sont rares ou trop visiblement inconsistantes, le portrait tient une place fort honorable à la Société des Artistes français. Plusieurs artistes en renom exposent des œuvres fines ou fortes : Henner, un *Portrait de vieille femme*, une figure ratatinée dont la pâleur exsangue et saine, entre le châle et le bonnet noirs, ressort avec une force de résumé admirable : c'est la vieillesse même, avec un étrange pétillement d'esprit et l'obstinée volonté de vivre : Bonnat, un *Buste de femme*, d'une observation affectueuse et simple, un *Portrait d'homme* fortement écrit.

Humbert continue de franciser Gainsborough, mais il le fait avec moins de succès que l'an dernier. Dans un grand portrait de femme parée, assise sous les ombrages d'un parc, les accessoires, surtout un massif de chrysanthèmes rosâtres, sont traités avec une liberté de pinceau spirituelle et vivante ; la robe jaune, encore, est fluide et finement nuancée, mais la tête et le buste s'inscrivent un peu durement et contrastent avec cette jolie souplesse. Plus d'ensemble est le portrait de Madame R... en robe mauve clair aux reflets changeants, d'harmonie délicate et de physionomie très personnelle.

C'est aussi dans un paysage d'octobre que Benjamin-Constant nous présente un chasseur, coiffé, vêtu de beige sombre, encadré par des feuillages rouillés, d'air décidé et de regards vifs. L'exécution est crâne, sobre et franche ; mais l'atmosphère manque à cette toile de plein air, et la figure s'enfonce dans les frondaisons du second plan. Le *Portrait de M. de Blowitz*, très analysé, très vivant, est quelque peu alourdi par les ombres qui noircissent le côté droit du visage.

Avec beaucoup de bonne grâce et de naturelle distinction, Chartran définit la personnalité fine de Mrs. Roosevelt et la spirituelle beauté de sa fille. Les portraits d'Hébert ont toujours leur charme rêveur et la fraicheur opulente de leur coloris. Un petit portrait d'homme de M. Baschet est juste, pénétrant et intime d'expression.

L'adresse est une qualité précieuse quand elle vise un but supérieur à elle-même et reste un moyen de surprendre la vie au passage. Le *Portrait de Madame C...*, par Paul Chabas, est singulièrement adroit et souple d'exécution ; on y voudrait plus de calme, moins de brio peut-être et plus d'intimité.

Pour l'intimité du sentiment et de la couleur, je ne vois rien de plus séduisant que les *Relevailles*, par Ernest Laurent. C'est une œuvre pénétrante, subtile, enveloppant un beau sens de la vie intérieure d'une douce et charmante harmonie. Je citerai encore, de Seymour Thomas, une jeune femme vue à contre-jour ; de Trigoulet, qui expose aussi une remarquable étude bretonne, une autre jeune femme debout ; de Belleroche, une figure de blonde, libre et spirituelle d'exécution ; les portraits de Flameng, de Bordes, de Fougerat, *Ma Maisonnée*, et le très remarquable portrait d'un *Supérieur de Séminaire*, le sculpteur Icard de Duvocelle ; une tête d'enfant d'Abel Faivre.

Je crois que l'on sera souvent choqué par un défaut qui ne date pas d'aujourd'hui dans l'École française : je veux dire le manque de simplicité, l'effort trop visible de la mise en scène, le soulignement théâtral des gestes et des attitudes. Admettons que le modèle « pose » même sans le vouloir, c'est au peintre à découvrir, sous sa personnalité d'apparat, son être véritable. D'ailleurs, rien n'est vulgaire ni faux pour un esprit élevé qui se peint en même temps que son modèle. Quelques artistes étrangers semblent plus pénétrés que les nôtres de cette vérité élémentaire ; on en peut citer comme exemple les délicates effigies de femmes de Dufner et de Lawton Parker et le bon portrait de peintre de Wilson.

L'observation pourrait s'étendre à d'autres genres encore. Si, dans les scènes d'intimité, qui sont nombreuses, on cherche l'expression d'une grâce personnelle traduite par un métier délicat, on appréciera la jolie toile de Mademoiselle Watkins, *le Collier*, si fine de sentiment, de modelé et de ton, et la gracieuse *Idylle* de George Aid. Trop souvent se fait sentir la convention, mortelle à l'art, puisqu'elle trahit l'insuffisante intervention de l'artiste. Ce n'est pas que MM. Gelhay, Selmy, Caron, Ridder, Troncy, Decamps, Benoit-Lévy ne sachent présenter adroitement une scène de la vie ordinaire, mais on y voudrait un intérêt d'art plus marqué, une recherche plus personnelle de forme ou de couleur. Sabatté, qui sait peindre, semble perdre quelque chose de ses qualités solides toutes les fois qu'il se laisse tenter par la romance, comme dans son *Piccolo Ceriuaio*. Mais voici une chose exquise : *le Logis familial*, de Chayllery, spirituelle, émue, amusante, si souple d'enveloppe, si piquante d'effet, si naturelle et si bien composée, et deux toiles d'une jolie saveur, *la Causerie du soir* et *la Bonne Ménagère*, de Bernstein.

Dans la peinture de mœurs populaires, *la Procession*, de Guinier, a des qualités fines plutôt que fortes, un agrément de couleur non sans quelque mollesse ; la *Fillette au verger*, de Mademoiselle Chauchet, est une étude vigoureuse et franche (la tête blonde, à contre-jour, bien modelée dans l'air), mais la toile, trop grande, n'est pas remplie ; si le ton rougeâtre n'était désagréable, j'aimerais le vif dessin, l'observation jolie de la *Récréation des Enfants*, de Mademoiselle Perrier. Hanicotte cherche le dessin du mouvement, la vigueur des tons. Beaucoup de belle humeur dans sa *Kermesse hollandaise*.

Le paysage français s'endort un peu sur les lauriers de 1830. Si l'on met à part les définitions robustes et fières de Harpignies, ses paysages gris argent de Provence, l'un surtout *(le Pin Meissonier)*, d'une coupe si originale, et les beaux crépuscules de Pointelin, ce sont surtout des œuvres étrangères qui s'imposent par la grandeur et la hardiesse de l'interprétation. Deux belles pages de Gihon, l'une d'argent et l'autre d'or, ont une ampleur, une sonorité admirables. Tom Mostyn expose une toile grave, austère de couleur et robuste de dessin, *la Nuée*, et l'Écossais Coutts-Michie n'est pas moins émouvant dans ses *Nuées d'automne*. Alfred East trouve des gris bleus et des gris argent exquis pour faire courir la lumière sur les trembles et les saules. A noter aussi de James Kay, un très délicat *Hiver sur la Clyde*, et, de Robert Allan, *Après l'arrivée des bateaux*. Les marines du Hollandais Tadama sont humides et

grasses. L'Espagnol Sorolla, amoureux des vibrations claires, ne se garde pas assez des crudités de formes et de tons. Valentine Pepe rend avec beaucoup de talent les brumes soleillées. Le Belge Simons est un beau coloriste, et le Canadien Gruppe, un remarquable disciple des maîtres hollandais contemporains.

Les soirs silencieux et les levers de lune de Gosselin furent parfois plus limpides. Les deux toiles de Madame Jacques Marie, la *Rue de l'Abbaye-sans-tête* et le *Lever de lune en Septembre*, montrent un progrès vers l'ampleur et la sonorité. Auguin a deux paysages souples et traversés de lueurs errantes. J. Monchablon établit consciencieusement, un peu durement, ses plans. Cabié marche sur les pas de Harpignies. Morlot et Foreau rêvent des gris fins et des souffles légers. Marret a une bonne toile bretonne, peinture ferme et distinguée, à laquelle manque un accent plus décisif. Thiérot est agréable, un peu mou. Boggio s'arrête à des intentions. G. Lefebvre est en progrès. Je citerai encore Zuber, Diéterle, Dameron, Demont, Burggraff, Michel-Lévy, Bouché et son *Coteau de la Marne*, Marché et sa *Petite Porte du parc*, Dambéza et son *Au soir*, Sébilleau, Gagliardini, Olive, Cagniart et sa belle *Nuit claire sur Paris*.

MAURICE HAMEL.



Mlle CLÉMENTINE-HÉLÈNE DUFAU. — AUTOMNE



BENJAMIN-CONSTANT. — VICTRIX
(Salon de 1890)

BENJAMIN-CONSTANT

M. Benjamin-Constant est mort d'une maladie cruelle, qui, depuis plusieurs mois, avait fait tomber le pinceau de ses mains alertes. Dans l'oisiveté douloureuse où il vécut les derniers jours d'une vie fiévreusement travailleuse, il s'entourait de ses œuvres; il en projetait d'autres, il expliquait aux visiteurs qu'il était heureux d'accueillir les intentions qu'il avait eues et les formes qu'il avait prises pour les réaliser. Il se plaisait à penser qu'il écrirait au moins ce qu'il renonçait pour un court temps à peindre, et qu'il ajouterait ainsi à l'intérêt de son œuvre par le récit de ses souvenirs ou même l'exposé de ses doctrines d'art. Il n'en eut pas le temps et la mort le surprit : sauf cette terminaison hâtive et pénible, sa carrière fut belle et heureuse. Depuis 1869, où il débuta par un tableau qui fit du bruit, *Hamlet et le Roi*, il n'a guère compté que des succès; en 1870, *Trop tard ;* en 1872, *Samson et Dalila* ne l'ont pas encore classé, mais voici qu'un voyage au Maroc, à la suite de M. Tissot, alors ministre de France, lui ouvre les portes d'un Orient, où, après Delacroix et Regnault, il se taille une sorte de chérifat. Il présente, en 1873, un premier essai : *Femme du Riff :* en 1874, *Coin de rue à Tanger*, *Carrefour à Tanger ;* en 1875 : *Prisonniers marocains* et *Femmes de Harem au Maroc ;* en 1876, enfin, il triomphe avec *Mahomet II*. Il a obtenu une troisième médaille en 1875; il reçoit une deuxième médaille en 1876 et une de ses voies s'allonge devant lui. Faut-il rappeler *la Soif*, *le Harem*, *le Soir sur les terrasses*, *les Favorites de l'Émir*, *les Derniers Rebelles*, *Passe-temps d'un Calife*, *Hérodiade*, *le Lendemain d'une victoire à l'Alhambra*, *les Chérifas*,



Cliché Fiorillo. M. BENJAMIN-CONSTANT



BENJAMIN-CONSTANT. — S. A. R. LA PRINCESSE DE GALLES (S. M. LA REINE ALEXANDRA)
(Salon de 1901)

la Justice du Chérif? La grande notoriété lui vient avec les honneurs, et il pourrait longtemps exploiter une mine qu'il a presque découverte, mais il n'en trouve point le rendement égal et à moins d'annexer le Maroc, l'État ne peut continuer à peupler ses galeries des peuples qu'y essaime M. Constant. Il passe donc à des Européens qui se croient représentatifs et souhaitent leurs effigies : dès 1876, par un portrait de *M. Emmanuel Arago*, son beau-père, il annonce qu'il se consacrera volontiers aux personnages officiels de la troisième République, et bientôt, il se livre presque entier à une forme d'art qui est assurée de trouver accueil de préférence aux compositions de décor oriental et d'histoire décorative. Il réserve celles-ci pour les monuments publics, qui y sont largement ouverts : la Sorbonne, l'Hôtel de Ville, l'Opéra-Comique, le Capitole de Toulouse. Vainement essaierait-on d'énumérer les portraits qu'il a signés. Ceux qu'on a vus en France ne sont qu'une part presque infime de son œuvre.

Sa mort est une perte pour cette branche d'art. Sans que M. Benjamin-Constant y ait apporté une note nouvelle, il fut des plus adroits à utiliser les formules connues et il joignit à une science fort réelle, une facilité d'adaptation



BENJAMIN-CONSTANT. — PARIS CONVIANT LE MONDE A SES FÊTES
(Plafond pour l'Hôtel de Ville de Paris)
(Salon de 1892)

qui lui permit de prendre l'un après l'autre pour inspirateurs, la plupart des peintres illustres. Il a fait ainsi beaucoup de portraits : peut-être sera-t-il dans l'avenir peu aisé de les distinguer, car ils n'ont guère de traits communs, hormis la signature. L'extérieur des êtres y est généralement assez justement rendu, quand la rapidité de l'improvisation et la hâte de l'exécution ont permis au peintre d'exercer la précision de son regard et l'habileté de sa main. Cela est somptueux et décoratif, d'une couleur parfois hardie, d'un dessin presque toujours correct, mais pour pénétrer les âmes, il faut sans doute quelque chose de plus. Ce quelque chose, Benjamin-Constant l'a mis en quelques portraits de famille qui sont les meilleurs qu'il ait peints.

Sans exagérer l'importance d'un talent qu'avaient récompensé tous les honneurs et qui avait rencontré les plus heureuses fortunes, sans chercher quel rang prendra M. Benjamin-Constant dans l'histoire de la peinture au XIXe siècle, il est permis dès à présent de penser que son adresse, son ingéniosité, la conciliation qu'il a tentée, non sans succès, entre les doctrines classiques et l'exubérance assagie d'un coloris romantique, l'habileté qu'il a prodiguée dans ses improvisations, le nombre presque infini des toiles qu'il laisse après une carrière relativement courte — car il meurt à cinquante-sept ans — lui vaudront d'être cité après son maître, Cabanel, comme un de ceux qui auront fait honneur à l'École et continué utilement ses traditions.

C. D.

COURRIER DES ARTS

Le Louvre, le mois dernier, nous a fait une surprise. Nous pourrions même dire deux, en comptant une surprise agréable et une désagréable. La désagréable, ce serait d'avoir raté, à la vente Huybrechts, à Anvers, l'acquisition de la *Vierge à l'Enfant*, de Foucquet. Il est dit que nous profiterons méthodiquement de toutes les occasions de *ne pas avoir* les œuvres d'un des plus grands maîtres français. C'est déjà une douleur quand, au Musée de Berlin, on voit accroché à une des premières places, le *Portrait d'Etienne Chevalier*. Ce sera un chagrin de voir au Musée de Bruxelles la *Vierge à l'Enfant*.

Mais ne parlons que de la surprise agréable. Elle est faite, à vrai dire, sans bourse délier, mais c'est tout comme si on nous avait acheté un tableau inédit, et, disons-le sans hésitation, un tableau admirable.

On a décroché des hauteurs, où l'œil du plus grand presbyte était absolument incapable de l'apprécier, le grand tableau de Fragonard, *le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé*. Eh bien ! ceci est une grande merveille, et il faut que Fragonard soit singulièrement « devenu à la mode », pour qu'on se décide à ce tour de force, et pour qu'on accroche sur la cimaise ce tableau dont maintenant nous découvrons, avec autant d'étonnement que de plaisir, les rares et délicieuses qualités.

Il n'est jamais des plus aisés de se rendre compte des mérites d'un tableau placé très loin de la cimaise, surtout quand ces mérites sont du domaine de l'exécution, plus encore que de la conception. Pour prendre un exemple : nous pouvons à la rigueur nous dispenser de pénétrer les détails d'exécution des décorations d'un Flandrin à Saint-Germain-des-Prés, ou d'un Chenavard, dans le cas où son poème peint eût été réalisé sur les murs de quelque édifice, puisque les admirateurs de ces maîtres nous disent que toutes leurs beautés résident surtout dans la pensée et dans la ligne. Mais pour Fragonard !...

A la hauteur où, de temps immémorial, le pauvre *Corésus* était juché, il excitait en nous, pour ainsi dire, plus de curiosité que de gourmandise. Cela nous paraissait une peinture froide et sèche, blafarde de couleur, mince de matière, bref, un tableau académique par excellence, où le pauvre Fragonard avait, sans gloire, forcé son talent. Or, voyez comme il faut se garder de juger de loin les gens comme les peintures ! A l'inverse des bâtons flottants de la fable, « de loin c'est peu de chose, et de près c'est beaucoup ». Le tableau supposé si académique, est dramatique et pur comme une page de Gluck; la peinture blafarde est d'une couleur et d'un éclairage admirables; la matière pauvre et mince est grasse et opulente à miracle.

En somme, c'était un tableau sacrifié et méconnu. On s'explique maintenant le grand bruit qu'il fit à son apparition, en 1765, tout en souriant un peu quand on relit les diverses appréciations portées sur lui. — Mais quoi, les critiques relues à distance prêteront toujours à sourire !... — Mariette trouve le tableau « agréablement composé, mais peint avec peine ». Il y trouve « un faire qui vise à la manière de Bourdon ». Beaucoup plus juste est Diderot qui déclare que c'est un « beau tableau », mais qui regrette qu'il n'y manque « qu'une couleur plus vraie », ce qui est méconnaître d'un coup, et la nature de Fragonard, et la peinture tout entière puisqu'il n'est pas du tout nécessaire que la couleur soit vraie pour qu'une peinture soit belle. C'est Bachaumont qui porte le jugement qui se rapproche le plus de nos propres impressions : « L'ordonnance est très belle. Il y a de grands effets de lumière dans cet ouvrage, mais on trouve mauvais que Corésus ne soit point assez caractérisé, ni comme homme, ni comme grand prêtre. » A la vérité, pour nous, ce Corésus, avec sa jeunesse, son langoureux trépas, est devenu charmant en ce sens qu'il nous montre tout le pathétique dont Fragonard était capable, c'est-à-dire un sentiment de grâce douloureuse et tendre. Quant à la « belle ordonnance » et aux « grands effets de lumière », cela résume tout ce qui à présent justifiera notre enthousiasme. Cette lumière si particulière, qui est belle justement parce qu'elle n'a pas cette « vérité » que réclamait Diderot, est tout le tableau, et elle lui donne une originalité qu'on ne trouve dans aucune des grandes « machines » du XVIIIe siècle. Enfin, pour l'exécution qui semble si pénible à Mariette, voyez si, depuis la ravissante figure de Callirhoé évanouie, jusqu'aux personnages accessoires, tels que la mère et le petit enfant du premier plan, elle n'est pas un régal, et ne fait pas, en un mot, de cette œuvre, peut-être le plus beau et le plus riche de tous les tableaux académiques.

Poursuivrons-nous ces notes déjà longues ? Tout au plus pour rappeler que le Corésus fut acheté par Louis XV la somme de 2,400 livres, pour être reproduit aux Gobelins. Enfin pour signaler qu'il s'en trouvait une esquisse chez le financier Bergeret, le Mécène... capricieux de Fragonard. Celui qui possède aujourd'hui cette esquisse, doit être assez heureux de la révélation qui vient de nous être faite du tableau.

Cette révélation ne serait pas la seule, — et c'est par là que nous terminerons, en y insistant de tout notre pouvoir, — si on faisait à l'Ecole française la part qui lui est due dans le premier Musée de France. Les deux grands « dépotoirs », il n'y a pas d'autre mot, qui contiennent les œuvres de ces peintres qui ont nom Poussin, Boucher, Watteau, Chardin, sont indignes de ces maîtres, du Louvre et de ce pays. Ces hommes sont aussi grands que les plus grands. On s'en apercevra peut-être le jour où chacun d'eux aura sa salle... Mais ce temps est sans doute chimériquement lointain. Car, pour cela, il faudrait tronçonner l'absurde « grande galerie ». Et, comme nous le disait un jour un fonctionnaire important : « Qu'est-ce que dirait le public du dimanche ? »

* * *

Quelques remarquables expositions ont eu lieu depuis notre dernière causerie.

Tout d'abord celle qui a permis de rendre un hommage discret à la mémoire de Madame Berthe Morizot. Vraiment la transition ne saurait être plus heureuse que de Fragonard à cette artiste si pleine de grâce, de spontanéité féminine, de fraîcheur et de raffiné laisser-aller. Madame Morizot est, en femme, dans une certaine mesure, ce que Fragonard a été, naturellement avec une abondance et une puissance plus grande : une personnification du *don* en peinture. On ne saurait trouver plus délicat sentiment, couleur plus fleurie. Telle tête de jeune fille à l'exposition de chez Durand-Ruel, telle scène mondaine ou intime, tel coin de jardin à peine caressé du pinceau, ont été jugés morceaux précieux et définitifs dans leur abandon et leur allure de confidences.

Certaines de ces peintures, de la dernière époque, accusaient quelque influence de Renoir, mais assimilée de telle façon qu'elle devient un trait d'originalité de plus. Renoir, à ce sujet, disait ce mot fort joli et curieux : « Certainement ma peinture a exercé une influence sur celle de Madame Morizot, mais je ne sais pas si la sienne n'en a pas exercé sur moi une bien plus grande encore. »

* * *

Après l'exposition Morizot, à la même galerie, nous avons eu la magistrale exposition de l'œuvre de Toulouse-Lautrec. Dès le premier jour, ce ne fut qu'un cri parmi ceux qui connaissaient le mieux cette œuvre et l'appréciaient à bon escient : « Vraiment, nous ne soupçonnions pas jusqu'à quel point d'autorité, de force et de distinction atteindrait une pareille réunion ! » Ce n'était pas une surprise, par le fait, mais une réalisation aussi éclatante qu'elle pouvait l'être, des plus exigeantes espérances. Ces peintures, depuis les œuvres les plus accomplies jusqu'aux plus vives esquisses; ces dessins, si nerveux et si fins, pénétrant si avant dans l'expression ou saisissant si justement l'allure et le geste; ces lithographies enfin, d'une si grande délicatesse d'exécution, d'une vision si originale et d'un éclairage si subtil; tout cela a affirmé avec simplicité et de façon qu'on n'ait plus à revenir là-dessus, que Lautrec fut un des artistes les plus importants de la fin du XIXe siècle.

Ce qui frappait le plus les visiteurs, c'était l'aspect distingué, harmonieux et noble que prenaient ses œuvres ainsi réunies. Où donc étaient cette prétendue horreur, cette impitoyable cruauté dans la vision, cette exécution « amusante, mais incomplète et enfantine » dont on avait fait une sorte de légende autour de l'œuvre de Lautrec ? Il n'y avait là que des portraits d'un savoir et d'une sûreté spirituelle qui surprenaient, et certains de ces portraits étaient même d'un accent extrêmement tendre et fin. Où étaient donc le froissement de délicatesse que redoutaient certains, et l'intolérable licence dans le choix des sujets ? Nulle part, puisque par la beauté et la sincérité de sa passion artistique, Lautrec avait su donner de la fierté et un caractère d'humanité intense aux modèles les plus scabreux. (Mais songez à la grandeur de ce célèbre Carpaccio du Musée Correr : *Des Courtisanes jouant avec*

des animaux !) Toutes ces idées inexactes ont été modifiées et définitivement, par cette belle exposition. Nous ne pouvons songer ici à traiter complètement un sujet qui a été présenté avec ampleur dans un récent numéro du *Figaro illustré*. Mais nous tenions à dégager l'impression générale de cette manifestation, et cette impression a été d'admiration, — et de regret !

* * *

L'exposition de la gravure sur bois à l'École des Beaux-Arts et celle de la reliure moderne au Musée Galliera ont fait, sous un certain rapport du mois dernier, le *Mois du Livre*. Ces deux expositions, en effet, font date, et demeureront gravées (sur bois) dans le souvenir de tout bibliophile.

L'exposition de la gravure sur bois, notamment, si brillamment organisée par MM. J. Masson, le prince d'Essling et Henri Bouchot, ainsi que leurs distingués collaborateurs, a été une chose tout à fait unique. Depuis le fameux *Bois Protat*, découvert par M. Bouchot, et qui place désormais la France au rang de la plus ancienne aïeule européenne de la xylographie, jusqu'aux gravures originales des Lepère, des Henri Rivière, des Lucien Pissaro, etc., on a vu la preuve magnifique qu'il y avait là un art considérable, très vivant encore, et qui possède de profondes ressources et séductions.

Mais, au lieu de faire un compte rendu en règle, rendu inutile par un excellent catalogue, nous préférerons tirer les deux moralités qui se dégagèrent pour nous de ce spectacle exquis.

La première, ce fut l'impression de splendeur et la sensation « d'autre chose » qui se dégageait de la section japonaise. Pour la première fois on pouvait faire une comparaison entre deux arts qui, avec une matière semblable, arrivaient à des résultats étonnamment différents. Nous ne chercherons pas à mettre en parallèle ceci et cela; on arriverait, ce faisant, à des conclusions absurdes, soit dans un sens, soit dans l'autre. Mais l'intensité du résultat obtenu par cette juxtaposition, montre une fois de plus quel phénomène unique et vaste a été la gravure japonaise dans l'art mondial. Le temps approche où les maîtres japonais auront la place qui convient à côté des Autres.

L'autre remarque a trait à l'emploi même de la gravure sur bois. Autant, mises à part les époques où elle était le seul moyen de diffusion artistique et où elle marchait parallèlement et *librement* avec les autres arts, elle apparaît maintenant riche et vivace pour l'expression des pensées originales, autant, comme moyen de traduction pure, nous la voyons périmée et, pour dire le mot, malgré les talents, réellement insuffisante. Peut-être cette conclusion sera-t-elle discutée, mais à coup sûr ce ne sera pas par les lecteurs des *Arts*.

SAINT-LUC.

Au Musée de Versailles

Le Musée de portraits du XVIIIe siècle, ouvert il y a peu de temps au rez-de-chaussée du château de Versailles, a renouvelé l'attrait de cette partie des collections par une présentation ingénieuse. Le public a pris depuis longtemps le chemin de cet appartement du Dauphin, où bustes et peintures s'harmonisent aux boiseries du temps. Un complément notable vient d'y être apporté par l'ouverture de la Galerie Basse, située sous la Galerie des Glaces, et qui contient désormais les œuvres d'art suivantes :

Sur une même paroi, la dernière en date, des images de Louis XV, un buste peint par Drouais ; l'intéressante figure du Dauphin, fils de Louis XV, par Roslin, et le grand portrait d'apparat de la dauphine Marie-Josèphe de Saxe, par Drouais. Les trois derniers Bourbons, fils de Marie-Josèphe, sont représentés par des toiles officielles de Drouais, et par un chef-d'œuvre, le buste de Louis XVI, de Houdon. Plus loin, voici les trois toiles célèbres de Madame Le Brun, la *Marie-Antoinette entourée de ses enfants* occupant, à elle seule, très majestueusement, la paroi du fond de la galerie, la charmante *Marie-Antoinette à la Rose*, et le si délicat *Portrait du petit Dauphin et de Madame Royale*.

Deux Gobelins : *la Bataille de Cassel* et *le Siège de Tournai*, forment fond à deux meubles illustres, l'armoire à bijoux de la Reine, et le bureau donné à Louis XVI par les États de Bourgogne. Enfin quatre statues de grande allure décorative : le Tourville, de Houdon, le Condé, de Roland, le Turenne, de Pajou et le Luxembourg, de Mouchy, complètent un harmonieux ensemble.

Les Arts Décoratifs

AU PAVILLON DE MARSAN

Le Musée des Arts décoratifs, fermé depuis cinq ans, — depuis la démolition du Palais de l'Industrie, qui l'abritait provisoirement, — a tenu à montrer, aussitôt qu'une partie de son nouveau local, au Pavillon de Marsan, a été terminée, qu'il existait encore, malgré une trop longue et bien involontaire éclipse, et il a organisé une exposition au profit de la Société des Amis du Louvre, qui a été inaugurée le 5 juin.

Sans doute, il ne s'agit point encore de l'ouverture du Musée. Sur les neuf cents caisses qui renferment ses collections, quelques-unes seulement ont été ouvertes, celles qui contenaient les objets achetés ou donnés au Musée depuis sa fermeture et qui n'ont pas encore, pour la plupart, été vus du public ; on y a joint de belles pièces tirées des collections des membres de l' « Union centrale des Arts décoratifs » ou des « Amis du Louvre », et tout cela, installé par le conservateur, M. Metman, dans des salles parfaitement éclairées, où les tons des tentures et des vitrines ont été choisis soigneusement pour faire valoir les objets exposés, forme un ensemble d'un singulier agrément et de grand intérêt, qui permet de bien augurer de ce que sera le Musée des Arts décoratifs lorsque enfin il sera achevé.

L'une des grandes salles du premier étage a été consacrée à l'art de Louis XIV et de Louis XV, et elle est véritablement imposante. Sur les murs, d'admirables panneaux de Lancret qui proviennent d'un des hôtels de la place Vendôme, une tapisserie dans le style de Bérain avec un décor de singes jouant dans des arabesques, des glaces et des bois sculptés du plus beau style ; dans les vitrines, une série de collections d'un extrême intérêt : coffrets de cuir laissés par Madame la baronne Nathaniel de Rothschild, porcelaines de Saint-Cloud, faïences de Moustiers, du Pont-aux-Choux, de Rouen, ces dernières tirées de la collection de M. Papillon, sans compter les étoffes, les robes et tout une série de meubles, commodes, sièges, choisis spécialement pour la perfection de leurs formes, afin de pouvoir servir de modèles à nos ouvriers d'aujourd'hui. Les deux petits salons Louis XVI ne sont pas moins intéressants, avec la belle collection de céramique française léguée par M. Gasnault, ancien conservateur du Musée, et, sur les parois, de très curieuses aquarelles de Saint-Aubin, destinées à des gravures de modes, et les dessins originaux de Huet, pour des impressions de toiles peintes, données par M. Barbet de Jouy.

Au second étage, une galerie a été donnée au moyen âge, représenté surtout par des dinanderies prêtées par MM. Mohl, Guérin et Martin Le Roy, et des ouvrages de ferronnerie appartenant à M. Lesec des Tournelles ; dans une autre galerie a été placé l'Orient musulman, où, à côté des plats de Rhodes donnés par Madame Jouassin et des collections rapportées de l'Asie centrale et offertes au Musée par M. H. Krafft, se trouve l'ensemble formé par le Musée lui-même : avec ses cuivres gravés, ses tapis et ses céramiques, choisis au bon moment et par un goût très sûr, c'est un des plus riches qui se puissent voir en France. Notons également deux salles japonaises, avec les robes, étoffes et masques de M. Gillot, les céramiques décorées de M. Gonse, les estampes et l'orfèvrerie de M. Vever, les *inrôs* (boîtes à médecine) de MM. Ancelet et Migeon, les grès de MM. Kœchlin et R. Collin, les dessins et peintures de MM. Bing et Manzi, les netzkés de M. Mourier, les poteries indo-chinoises de M. Dru, les gardes de sabre de M. Rouart, et enfin une merveilleuse collection de laques et de bronzes tirés de tous les cabinets parisiens et qui forment une incomparable vitrine.

Les modernes, eux aussi, sont glorieusement représentés, et le public comprendra, ce dont il avait déjà commencé de s'aviser au Pavillon des Arts décoratifs en 1900, que nos contemporains aussi sont souvent de grands artistes. A côté du hall de Sèvres, s'ouvre une grande salle où ils triomphent : aux murs, panneaux de Besnard, Villette, Steinlen, Chéret, Aman-Jean, prêtés en partie par M. Maciet, et, dans les vitrines, les chefs-d'œuvre des Gallé, des Dammouse, des Carriès, des Delaherche, des Hœntschel, pour ne nommer que les céramistes, sans oublier Madame Adolphe Moreau; statuettes d'ivoire de Dampt et de marbre de Bartholomé ; mais ici il faudrait tout citer : bijoux de Lalique et Vever, orfèvrerie de Falize et de Gaillard, dentelles, meubles, etc. Les vitrines, prêtées par M. Georges Berger et M. Taigny résument cet effort et le justifient largement.

Il nous faut souhaiter, en terminant, que le Musée ne tarde pas trop à être ouvert définitivement et qu'il soit achevé conformément aux vœux de ses organisateurs et aux nécessités de l'art décoratif français. Que M. Redon, l'architecte, continue à faire des salles simples et bien appropriées, et qu'il ne donne pas dans les inutiles et coûteuses décorations dont nos musées sont déparés ; on nous parle d'un certain escalier qu'il projette, et qui, outre qu'il coûterait 100,000 francs, aurait l'inconvénient capital de diminuer de moitié et de transformer en un vulgaire pallier la future grande salle des expositions temporaires. Espérons que M. Redon entendra raison et renoncera à cette bâtisse encombrante : il a trop bien commencé son musée pour le finir d'aussi déraisonnable façon.

R. K.



Cliché Braun, Clément & Cie.

MUSÉE DU LOUVRE

FRAGONARD. — LE GRAND PRÊTRE CORÉSUS SE SACRIFIE POUR SAUVER CALLIRHOÉ

L'EXPOSITION INTERNATIONALE D'ART DÉCORATIF MODERNE A TURIN

Nous recevons de l'éminent artiste M. P. A. Besnard, qui a représenté la France à l'ouverture de l'Exposition internationale d'Art décoratif de Turin, les intéressants détails qui suivent :

Le 10 mai s'ouvrait à Turin la première Exposition internationale d'Art décoratif moderne.

Cette Exposition a ceci de particulier qu'elle est née de l'initiative privée, sans que l'Etat ni même la ville de Turin en aient revendiqué la moindre part. L'idée lancée dans un groupe d'hommes distingués, ballottée quelque temps entre les incrédulités ambiantes, disparaissant un jour sous le flot des contradicteurs, puis surgissant de nouveau, et cette fois, victorieuse, s'implanta sous le haut patronage d'une Altesse Royale. Ce fut le duc d'Aoste, cousin germain du roi Victor-Emmanuel III, qui consacra son caractère éminemment national.

Quel sera le sort de cette nouvelle venue au milieu des caisses tardives qui l'encombrent encore ? Nul ne le sait ; mais ce qui est certain, c'est que, fût-elle incomplète, elle n'en aurait pas moins une grande importance, par ce seul fait que la première elle s'est baptisée : *Exposition internationale d'Art décoratif moderne*, et ceci seul marque un mouvement décisif vers de nouvelles recherches dans le domaine de l'art décoratif.

Dans notre pays, où nous sommes portés à nous appuyer sans cesse sur l'Etat, on hésita quelque peu à confier ses productions à cette Exposition née d'une exaltation patriotique, mais non officielle. Et on eut tort ; car la France avait là une occasion admirable pour montrer ce dont elle est capable. Nous n'avons pas assez compris que ce n'étaient pas des millionnaires qui nous conviaient, mais des hommes à l'imagination ardente, heureux de se mesurer avec nous et tout prêts à nous acclamer. On ne saura jamais avec quelle bonne grâce ceux qui n'ont pas cru pouvoir décliner l'invitation ont été accueillis. Ceux de nous qui se sont rendus à Turin ont pu apprécier aussi avec quelle camaraderie, quelle cordialité sans arrière-pensée les confrères étrangers sont allés au-devant de leurs confrères français, et de quels applaudissements ont été saluées les quelques paroles prononcées par eux au cours de fraternels festins.

Enfin, le jour de l'inauguration arriva, et celui qui eut l'honneur de guider, parmi les productions de ses confrères, la marche de LL. MM. le roi et la reine d'Italie, eut aussi la joie très patriotique de les voir s'arrêter spontanément devant tel meuble, telle vitrine, s'enquérir de la signification de l'admirable figure de Rodin, placée au centre de la salle de poterie, et se diriger vers le cadre de médailles de Gustave Charpentier ; le Roi, chacun le sait, est numismate, et la Reine et lui se rappelèrent qu'ils les avaient déjà admirées à Venise. Ce fut avec un chaleureux remerciement pour la participation de la France à l'Exposition de Turin que Leurs Majestés quittèrent la Section française pour continuer leur promenade à travers les salles, promenade forcément écourtée par la fatigue que cause encore au Roi un récent accident.

..... Les voitures de la Cour approchent ; les gros cochers rouges paraissent contenir à grand'peine l'ardeur de leurs immenses chevaux ; les Souverains, aux sons d'une musique toujours la même, prennent place dans leurs calèches, que balancent huit traditionnels ressorts ; les deux laquais enjambent le siège de derrière, où brillent leurs mollets de soie rose ; les personnes de la Cour, imitant les Souverains, s'installent à leur tour comme des personnages de contes de fées, dans leurs hautes voitures respectives, à leur rang protocolaire, et, sur un signe invisible, tout ce cortège s'ébranle et disparaît dans un poudroiement que dore un magnifique soleil, qui a tenu à se montrer, ce jour-là, aussi décoratif que possible...

Pendant que l'on décroche le dais de velours rouge où le Roi, qui souffre du genou, a dû entendre, debout, une heure et demie durant, le discours de S. A. R. le duc d'Aoste, du maire de Turin, du maire de Rome, je me répands dans l'intérieur de cette construction qui, la veille encore, n'était qu'à l'état de carcasse chimérique. Les meubles se sont rangés, les étoffes paraissent s'être d'elles-mêmes accrochées aux murs Les poteries se sont improvisé des étagères devant lesquelles passent et repassent, souriants, des employés, hommes ou femmes, qui s'empressent de répondre que tout est vendu à M. X... « Et ceci, Mademoiselle ? — Oh ! Monsieur, M. X... nous l'a de suite acheté. — Et ce pot, Mademoiselle ? — C'est encore M. X... Monsieur, je veux dire c'est encore M. X... qui l'a acheté, etc., etc. » C'est la Hollande qui parle ainsi, et rien n'égale l'orgueil avec lequel elle prononce ces phrases.

Dans notre section, mon compagnon, M. Georges Picard, l'auteur de la ravissante décoration de la Galerie Lobau, à l'Hôtel de Ville, a passé la nuit à assigner une place définitive aux meubles de Plumet, de Charpentier et de Selmersheim, à rouler et garnir les vitrines des vases de Bigot et des étains de Brateau — ce qui, avec les gravures en couleur de Rivière et de Charpentier, les médailles déjà dites de ce dernier, les velours de Friederich, et le plafond et les panneaux à la détrempe que j'ai envoyés là-bas pour garnir un peu la nudité des frises, fait une salle sinon remplie, du moins très présentable à l'œil le plus indifférent, en tout cas fort intéressante pour celui qui sait voir.... Et je puis vous assurer qu'il perçait, dans les yeux italiens, tout l'intérêt qu'ils prenaient à nos œuvres.

Les Italiens s'efforcent en effet et tellement que si leurs créations ne sont pas toutes réussies, presque toutes du moins présentent un intérêt très immédiat. Au début, d'après ce que je pouvais voir d'une architecture vouée sans aucune restriction, je pourrais presque dire sans discrétion, à ce que l'on est convenu d'appeler l'art nouveau, je n'étais pas sans inquiétude. Cette grande coupole centrale, d'où rayonnent les diverses sections de la France, de l'Allemagne, de l'Amérique et de l'Angleterre, places admirables dont, en d'autres temps, nous aurions tenu à faire une merveille, cette grande coupole, dis-je, est effarante au premier abord. Le décor en est *un décor* comme le distingué directeur de l'Opéra-Comique sait en combiner ; on s'attend à voir lever le jour, un jour de théâtre, au travers de ces toiles découpées qui sont des nuages que supportent des cimes d'arbres (des décors toujours), sous lesquels semblent deviser d'art des silhouettes de jeunes filles dont les nez et les bouches n'ont pas été expédiés à temps sans doute, car elles en sont dépourvues. Il y a des ronds qui signifient ceci, il y a des damiers qui symbolisent cela, et surtout beaucoup de lacets qui, en des circuits innombrables, parcourent les murailles de haut en bas. Mais toute cette déraison est gaie et festoyante, et je ne sais pas si le vaisseau destiné à contenir la foire qu'est toute exposition ne doit pas avoir précisément ce caractère de cacophonie. L'architecte de ce monument étrange et d'inspiration nouvelle est M. d'Arunco.

Une chose m'est apparue toute charmante dans l'absolu de son italianisme : ce sont les groupes qui décorent l'avenue qui mène au bâtiment principal de l'Exposition. Je veux parler de grandes gerbes de femmes entrelacées dont les étoffes mouvantes font valoir l'élégance et la vie de leurs torses très vivants. Ces groupes sont au nombre de quatre : deux en face de la porte principale et deux en arrière des bâtiments. Toujours sur l'avenue d'entrée, deux fontaines, une de chaque côté, vous accueillent, surmontées chacune d'une figure colossale d'un caractère fort intéressant, dignes à coup sûr de matériaux durables, et que j'ai vues faire, je puis le dire, sous mes yeux, dans le plâtre même. C'en est stupéfiant. Je n'ai pas pu savoir le nom de l'artiste qui a combiné ces œuvres charmantes, et je le regrette.

Une fois entré sous la grande coupole que précède un péristyle large de quelques pas, en jetant vos yeux à droite, vous apercevez d'abord le seuil de notre section que désignent deux cartons de vitraux placés de chaque côté de l'entrée de notre salle principale — ils sont de moi, aussi n'insisterai-je pas sur leur effet décoratif. En remontant un peu, c'est l'Allemagne, dont la décoration étrange attire le regard par son aspect mystérieux, qui ferait prévoir tout autre chose qu'un intérieur de maison pour des vivants. En remontant encore, l'Amérique, et cette fois, droit en face, le regard plonge jusqu'au fond de la grande nef où se sont groupés une foule d'éléments détachés des diverses sections. Enfin, à droite, s'offre la section anglaise, avec affiche en gros caractères, l'exposition des œuvres de M. Walter Crane. Dans de petites niches se sont logées de petites sections telles : la Suède, où M. Saint-Lerche expose d'étonnantes poteries, son petit pape, en bronze cette fois, parmi des tapis tissés par Madame Manssen, d'un goût charmant et d'un tissage qui rappelle les débris de tapis, souvenirs de l'antiquité, que recèlent les musées de Turin, du Louvre et de Lyon.

La section anglaise, qui fut la première prête, puise son principal intérêt dans l'exhibition de nombreux modèles de papiers peints dus au crayon de M. Walter Crane, artiste fécond, dont la haute personnalité s'impose. Qui ne se souvient de Walter Crane et de l'évolution artistique dans le décor à laquelle il a attaché son nom? On se l'imaginerait volontiers comme un personnage de cathédrale, coiffé d'une couronne de trèfle, en souvenir de son modernisme moyennageux, tandis qu'en réalité il pourrait très bien représenter au théâtre, parmi la foule des invités d'une fête du second Empire, le personnage de Napoléon III. Ce serait seulement à condition de ne pas le voir longtemps, et si je note cette ressemblance, c'est qu'elle a frappé tout le monde. — Peu de meubles d'ailleurs et quantité de cartons pour des peintures représentant des apôtres et autres habitants du ciel.

Cette exhibition, fort intéressante en elle-même, l'est surtout ici comme constatation d'un mouvement artistique, d'une tendance dont nous avons pu, depuis vingt ans, étudier les résultats. Il est très intéressant encore de voir apparaître, dans la patrie de Botticelli, le dernier Gonfalonnier des Quattrocentisti, le compagnon d'André Rossetti et de Morris.

En Allemagne on remarque plus d'invention. M. Berlepsch, architecte de Munich, a donné à la pensée architectonique l'extension qu'il a pu dans un local relativement restreint.



JOSEPH BAIL. — LES DENTELLIÈRES

MÉDAILLE D'HONNEUR. — SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS. — SALON DE 1902

A l'entrée sévère dont j'ai parlé tout à l'heure succède une suite d'intérieurs d'une distribution très imprévue, ornés de meubles adaptés d'une invention septentrionale charmante, qui feraient désirer de rester célibataire, dans la crainte de voir déranger, par des soubresauts d'enfants, l'ordre si parfait sans lequel ces délicieuses combinaisons mobilières perdraient leur signification. Chacun de ces meubles signifie : Silence, repos, méditation. Et surtout : Ne me remuez pas.

L'Amérique, toujours somptueuse, grâce encore au somptueux et inépuisable M. Tiffany, expose, comme d'ailleurs, presque toutes ses sœurs, les sections étrangères, une grande quantité de vases, car le vase domine dans l'Exposition de Turin. On en voit partout; mais ceux de la maison Tiffany sont parmi les plus beaux dans le genre riche. La technique, je crois, ne peut aller plus loin. C'est une lutte entre la faïence et le métal qui engagent sur les peluches de leurs somptueuses vitrines, de véritables combats de reflets. Tantôt c'est le bronze qui triomphe, en prenant des airs de faïence, tantôt c'est la faïence qui, absorbant, à l'aide de vernis savants, le chatoiement du bronze, est victorieuse à son tour.

L'Amérique a consacré à son exposition beaucoup d'argent et beaucoup de soins, en telle sorte qu'elle a apporté là comme un résumé de sa production entière : Poteries, meubles, dessins, gravures et enfin architecture, car dans de grandes épures elle nous offre les élévations et les plans de ces fabuleuses maisons d'habitation qui préoccupent notre entendement sans que nous puissions encore en concevoir la réalité.

La Belgique a aussi fait de grands frais pour Turin, et dans un décor de jaune impérial, elle a rangé ses meubles d'acajou, et ses bijoux et ses orfèvreries de M. Wolchers.

L'Autriche, la Hongrie, sont aussi fort intéressantes avec leurs meubles et surtout leur poterie (toujours les vases), et leurs verres chatoyants comme des verres retrouvés dans les fouilles.

...Loin du tumulte des ors et du ronflement des volutes, il existe dans le palais de M. d'Arunco, une retraite silencieuse, où la lumière discrète, venant de haut, éclaire avec infiniment de précaution, des murailles blanches, blanches, blanches, que garnit à hauteur d'homme une étoffe laineuse d'un violet d'iris fané. Dans une sorte d'alcôve créée par l'architecte de la salle, se voient deux sortes de fresques dont la description serait inutile, parce qu'elle n'arriverait pas à en faire comprendre la bizarrerie délicieuse. Que l'on s'imagine, si l'on peut, des miniatures indopersanes retouchées par un Chinois, déchirées par hasard et recollées par un Bénédictin du moyen âge... Ce que je vous dis là est incohérent, mais si vous voyiez ces images...! elles sont plus incohérentes encore. Les quelques meubles, chaises à haut dossier de bois noir, fauteuils, sont-ce bien des fauteuils? — où il me serait impossible de m'asseoir, tables de bois noir également, secrétaires, petites armoires ornées de petits morceaux de verre imitant les émaux, décor de roses émergeant d'un système de lignes qui a l'œuf pour thème, tout cela est le produit d'une idée décorative mûrie et poussée jusqu'à ses plus hasardeuses limites, car j'ai oublié de nomenclaturer des vases de fer-blanc d'où partent, en guise de bouquets, des brindilles de bois mort, où sont piquées de toutes petites roses de papier rose. C'est un peu comme si on avait placé dans ces vases des scalps de vieillards jadis couronnés de fleurs. Enfin, pour compléter la décoration bizarre de cet ensemble étrange, imaginez, pendant du plafond au bout de longues ficelles, de gros œufs peints en bleu que d'autres œufs (réels) rouges, viennent rappeler, suspendus au long de la muraille. Il est temps que je vous nomme le pays où je vous mène : C'est l'Écosse.

Je n'ai jamais rien vu de ma vie de plus étrange. Mais c'est aussi délicat qu'extravagant, et cela repose du reste.

La section italienne, elle, s'est donné libre cours et avec passion. Les maisons de Milan, de Gênes et de Rome ont produit des œuvres qui donneront, je crois, à penser à plus d'un fabricant. Il me semble qu'ici, l'Italie, jadis plutôt redondante et ronflante, a classé ses idées, émondé son imagination, en un mot, il me semble qu'elle s'est montrée très réfléchie dans la recherche de son décor. Ses meubles, riches ou simples, robustes ou légers, m'ont paru conçus dans une forme profondément méditée.

Mais je ne suis pas critique d'art en meubles. Aussi m'en tiendrai-je à ce croquis à peu près fidèle...

J'aurais regret à fermer cette lettre sans qu'il me fût permis de remercier M. le comte de Sambuy, ancien maire de Turin, qui s'est montré, pour la section française, d'une urbanité charmante et a tenu à mettre à notre disposition tous les éléments d'installation dont il pouvait disposer en sa qualité d'organisateur de l'Exposition. Chacun de nous sentira tout le prix de cette phrase dite par lui : « Je ne pouvais concevoir une exposition d'art en Italie sans la participation de la France. »

Je ne puis oublier non plus M. le chevalier Guido Rey, ni le sculpteur Bistolfi, dont la chaude camaraderie nous a facilité une installation qui, au premier instant, semblait bien problématique.

BESNARD.

Florence, 18 mai 1902.

TRIBUNE DES ARTS

Un tableau du Musée de Berlin

Nancy, 25 mai 1902.

Monsieur le Directeur,

Le numéro 3 de la revue *Les Arts*, pages 34 et 35, donne la reproduction de deux peintures à peu près identiques appartenant, l'une au Musée de Berlin, l'autre à une collection particulière, et l'un de vos abonnés, comparant ces deux images, se demande laquelle procède de l'autre. Si un supplément d'information sur cette question, vous paraissait de nature à intéresser vos lecteurs, j'aurais l'honneur de vous livrer les observations suivantes:

Le Musée de Nancy possède une répétition du même sujet où l'on ne voit ni ornements dans les vêtements, ni fleurs derrière les personnages, mais un fond doré, entièrement strié par les rayons du nimbe de la Vierge *posé de front*. Tandis que le tableau de Berlin, que j'ai eu l'occasion d'étudier, est magnifiquement conservé et d'une brillante couleur, le nôtre, au contraire, est en médiocre état; le coloris en est fade, les chairs lavées et refrottées de clair, le manteau entièrement repeint. Cependant, à l'exception de cette dernière partie, les contours, appuyés d'un trait fin et net rendu très apparent par l'amincissement des pâtés, sont intacts.

Or ce trait est identique à celui de l'exemplaire de Berlin, à telles enseignes qu'il en reproduit exactement les menues variantes : accentuation des plis de l'aine droite et du genou gauche de l'Enfant, raideur du contour supérieur de son avant-bras droit, inclinaison plus marquée du contour extérieur de son pied gauche; sécheresse du maxillaire et de l'attache du cou de la Vierge, etc. Puis, dans la partie du voile qui traverse le corsage, à gauche du pouce, refend d'une boucle de l'étoffe par un pli mince qui est évidemment lui-même une erreur d'interprétation. Cependant il conserve, quant à la bouche de l'Enfant, le contour des lèvres entr'ouvertes de la photographie communiquée.

De cette identité il résulte, à mon sens, que l'exemplaire du Musée de Berlin et celui du Musée de Nancy auraient été exécutés à l'aide d'un même calque, et il paraît vraisemblable que ce calque a été levé sur le troisième exemplaire *puisqu'il l'interprète*.

Cette opinion se trouverait confirmée par les défaillances du modelé que votre correspondant relève avec raison dans certaines parties du tableau de Berlin, défaillances qui ne paraissent pas devoir être mises à la charge de la reproduction et qui se constatent, au surplus, dans les autres parties du tableau, notamment dans le front et la main droite de la Vierge, le bras droit, les genoux et les pieds de l'Enfant où la délicate fermeté des chairs de la photographie communiquée se trouve traduite avec une pauvreté qui trahirait à elle seule le procédé d'exécution.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'expression de mes sentiments très distingués.

J. L.

De la Pierre, peintre (?)

Paris, 24 Mai 1902.

Monsieur le Directeur,

Je vous serais reconnaissant de donner à cette lettre l'hospitalité de votre prochaine *Tribune*. Vous pourriez ainsi poser au public, — le mieux renseigné des informateurs, — la question suivante, dont la solution déterminerait l'identité d'un artiste fort au-dessus du commun, absolument ignoré par tous les historiens de notre art national. Voici cette question en deux mots : Quel est l'artiste du XVIIIe siècle français en droit de signer du nom de « de la Pierre » une toile excellente peinte en 1788?

Je trouve *ce nom* et *cette date* écrits au bas d'un curieux portrait figurant, avec quelques autres objets intéressants, dans la vente obscure d'un ancien avoué du Palais de Paris. Ce portrait en buste, qui mesure 0m60 de hauteur sur 0m50 de largeur, est celui d'un artiste âgé déjà, se retournant, pour faire face au public, sur le fauteuil dans lequel il est assis, le bras droit passé par-dessus le dossier de son siège et la main tenant un porte-crayon.

C'est, vous le voyez, la pose adoptée par le Suédois Roslin, quelque vingt-sept ans auparavant, dans le portrait qu'il a fait de F. Boucher et que Carmona a gravé. Ici, l'on peut conjecturer pareillement, sans risquer une invraisemblance, que, dans le portrait signé « *de la Pierre* », c'est bien *de la Pierre* en personne qui s'est lui-même représenté. Nous augmenterions ainsi, d'un original curieux, la

alerie des portraits d'artistes faits par eux-mêmes; seulement, quel est ce peintre?

Je crois pouvoir affirmer que les qualités d'exécution qui frappent dans cette toile sincère, spirituelle et surtout remarquablement rigoureuse, méritent que l'on se pose cette question avec la volonté de la résoudre.

Pour ma part, j'ai cherché en vain au *Cabinet des Estampes*. Même en m'éclairant des lumières de son très érudit et complaisant conservateur, je n'ai pu aboutir à un résultat. Seuls, l'Italien Zani et l'Allemand Nagler, souvent mieux informés que nous-mêmes sur les particularités de notre histoire artistique, mentionnent, dans leurs recueils, le nom qui nous occupe. Mais leur mention est insuffisante. Ils se bornent à dire que le *surnom* de « *la Pierre* » ou de « *de la Pierre* » a été donné à un artiste mort avant 1750 et qui aurait travaillé au tombeau de Richelieu. Ce sculpteur se serait, en réalité, appelé *Mallerot*. Est-ce sur cette piste qu'il conviendrait de chercher? Ce sculpteur aurait-il laissé des enfants connus publiquement sous le surnom de leur père? L'un de ses enfants aurait-il été peintre? Ce peintre aurait-il pu exécuter le portrait de 1788?...

M. Bellier de la Chavignerie, de son côté, parle, dans son répertoire des Salons français, d'un *peintre normand* nommé Delapierre, mais né aux environs de 1820. Serait-il de la lignée des Mallerot? Et ces Mallerot de la Pierre seraient-ils des artistes normands ignorés par les écrivains parisiens?

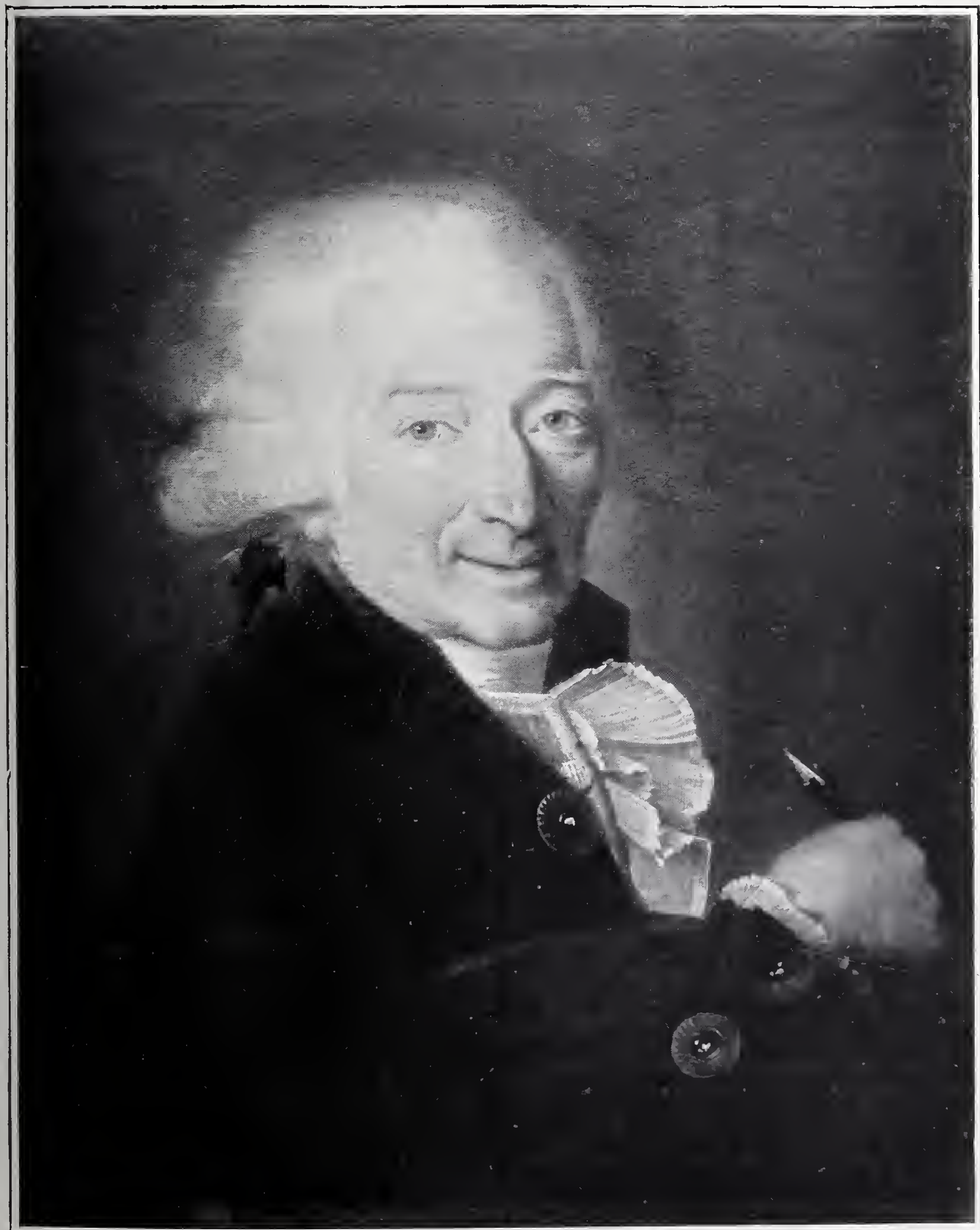
Si vous êtes disposé à faire bon accueil à cette demande, je tiens à votre disposition, Monsieur le Directeur, le portrait d'artiste qui a motivé cette lettre. Vous jugerez, par vous-même, de son mérite et de l'opportunité de l'enquête que vous pourriez instituer parmi vos lecteurs.

Il me semble que vous justifieriez ainsi fort excellemment les promesses de votre préface. « Nous nous attacherons, disiez-vous, à faire connaître au public les ouvrages inédits. »

Ici, c'est mieux qu'un ouvrage inédit; c'est un artiste de notre époque préférée à tirer d'une nuit aussi épaisse qu'injuste; vous en jugerez, si vous le voulez, par vos propres yeux.

Veuillez, en attendant, Monsieur le Directeur, agréer l'assurance de mes meilleurs sentiments.

J. Munier-Jolain.
Avocat à la Cour d'Appel de Paris.



Collection de M. Munier-Jolain.

DE LA PIERRE. — PORTRAIT D'HOMME (1788)

CHRONIQUE DES VENTES

Ainsi que je le prévoyais dans ma dernière chronique, le mois de mai a vu se produire nombre de ventes d'un grand intérêt et en premier lieu celle de la célèbre collection de tableaux modernes formée par feu Georges Lutz qui a été dispersée les 26 et 27 mai à la Galerie Georges Petit, par MMes Chevallier et Lecocq, assistés de MM. Georges Petit et Lasquin. Cette collection que les plus optimistes estimaient 1,500,000 francs au maximum, a produit un total d'enchères de 1,811,565 francs.

Le grand succès de la vente a été pour le *Lac de Garde*, œuvre capitale de Corot qui, mis sur table à 150,000 francs, a été acheté 231,000 francs. Ce chef-d'œuvre avait été payé 55,000 francs à la vente Albert Wolf. Le second gros prix a été réalisé par une autre délicieuse toile de Corot : *Le Matin*, acheté 95,500 fr. A la vente de la collection Saussède, ce tableau avait atteint le chiffre de 3,620 francs. L'écart n'est pas moins important. Daubigny vient en troisième avec *les Bords de l'Oise*, petit panneau merveilleux, daté de 1863, adjugé 75,000 francs. Un autre panneau encore plus petit, par Th. Rousseau, représentant également *les Bords de l'Oise*, a atteint le prix de 54,500 francs. Puis, c'est encore comme grosses enchères *l'Orage*, par Troyon, 46,000 francs; *le Trompette de Hussards*, par Géricault, œuvre très forte, adjugée 45,000 fr.; *la Caravane*, petit morceau exquis de Fromentin, 31,000 francs; une petite toile de Jules Dupré, traitée presque en miniature : *Le Retour à la Ferme*, 35,000 francs, et *la Saulaie*, du même, de qualité et de dimensions analogues au précédent, payée 29,000 francs.

Dans la série des Boilly, c'est *le Jardin turc* qui tient la tête avec 33,100 francs. Le Musée Carnavalet a acheté pour 30,000 francs *la Distribution de vin et de comestibles aux Champs-Elysées, en 1822*. Il est probable que ce tableau remarquable, mis à prix 40,000 fr. eût atteint ce prix si, généreusement, les enchérisseurs ne se fussent effacés devant le représentant du Musée de la Ville et ne lui eussent permis de faire cet intéressant achat. A la vente de Boilly, en 1829, ce tableau avait été adjugé seulement 1,515 francs et à la vente Duval en 1865, 3,410 francs. Le Musée Carnavalet désirait aussi *l'Entrée du théâtre de l'Ambigu à une représentation gratuite*, qu'il poussa jusqu'à 20,000 francs mais qu'il abandonna et qui fut adjugé 28,500 francs. *Les Petits Savoyards*, désignés aussi sous le titre de « la Marmotte », ont atteint le prix de 27,000 francs alors qu'en 1836, à la vente du château de Rosny, ils avaient fait 300 francs et en 1876, à la vente Halphen, 4,300 francs. De même, pour *la Frayeur*, adjugée à la vente Lutz, 26,250 francs, alors qu'elle n'avait monté qu'à 3,150 francs à la vente Laurent Richard, en 1873.

Les œuvres de Daumier se sont payées aussi très cher, tel *l'Amateur d'Estampes*, adjugé 33,000 francs. M. Georges Lutz avait, on le sait, une prédilection très prononcée pour Jongkind dont une pièce capitale, *la Meuse*, achetée 27,605 francs à la vente de l'artiste, en 1891, a été adjugée pour 42,000 fr.

Voici la liste des autres prix importants en dehors de ceux que je viens de mentionner : No 6. Boilly. *La Main chaude*, 14,000 francs. — No 8. *La Peur du Chien*, 13,200 francs. — No 9. *La Récompense*, 9,500 francs. — No 10. *Fête de Famille*, 5,000 francs. — No 11. *Le Cabaret*, 11,500 francs. — No 12. *L'Heureuse Mère*, 5,000 francs. — No 14. *Un Coin du café Foy*, 5,100 francs. — No 33. Corot. *Matinée de Printemps*, 30,000 francs. — No 34. *Les Saules*, 33,000 francs — No 35. *Le*

Petit Pont, 22,500 francs. — N° 36. *Le Laboureur*, 17,800 francs. — N° 37. *L'Abreuvoir sous les Saules*, 15,500 francs. — N° 44. Daubigny. *L'Etang*, 18,200 francs. — N° 45. *Avant-port de Harfleur*, 8,000 francs. — N° 47. Daumier. *La Baignade*, 7,700 francs. — N° 48. *La Sortie de l'Ecole*, 9,000 francs. — N° 49. *Une laveuse au quai d'Anjou*, 8,100 francs. — N° 52. Decamps. *Paysan napolitain*, 18,600 francs. — N° 53. *Chevaux de labour*, 9,700 francs. — N° 54. Delacroix. *Lion dévorant un Arabe*, 22,300 francs. — Diaz. *La Mare*, 14,200 francs. — *La Mare dans la Clairiere*, 16,000 francs. — *L'Heureuse Famille*, 10,500 francs. — Fantin-Latour. *Danse d'Almées*, 7,300 francs. — N° 70. Harpignies. *Le Gros Chêne*, 25,000 fr. — N° 71. *Le Ruisseau*, 16,200 francs. — N° 73. Henner. *Nymphe couchée au bord de l'eau*, 22,500 francs. — N° 74. *Suzanne au bain*, 4,800 francs. — *La Femme à l'œillet*, 10,500 francs. — N° 79. Charles Jacque. *Troupeau de Moutons*, 20,000 francs. — N° 83. Jongkind. *Le Campanile de Rotterdam*, 20,000 francs. — N° 84. *Le Port de Rotterdam*, 27,500 francs. — N° 85. *Canal de l'Escaut*, 17,300 francs. — N° 86. *Clair de Lune*, 14,500 francs. — N° 87. *L'Hiver en Hollande*, 10,700 francs. — N° 88. *Patineurs*, 14,500 francs. — N° 89. *Canal en Hollande*, 10,100 francs. — N° 90. *Le Printemps sur le canal à Dordrecht*, 17,000 francs. — N° 91. *Effet de Nuit*, 6,200 francs. — N° 92. *Rotterdam*, 6,000 francs. — N° 93. *Chalands sur la riviere*, 8,100 francs. — N° 94 *Le Pont Royal*. 8,400 francs. — N° 100. Meissonier. *Phœbus et Borée*, 13,000 francs. — N° 105. Ricard. *Mademoiselle de Calonne*, 14,100 francs. — N° 119. Ziem. *Venise*, 18,000 francs. — N° 120. *La Tour de Léandre, à Constantinople*, 17,500 francs.

Pastels, aquarelles, dessins. — Barye. *Tigre cherchant sa proie*, 15,000 francs. — N° 123. Boilly. *Enfant jouant avec un chien*, 3,500 francs. — N° 136. Jacquet. *La Parisienne*, 3,700 francs. — N° 137. Jongkind. *Vieille porte, à Rotterdam*, 7,200 francs. — N° 140. *Canal à Rotterdam*, 2,750 francs. — N° 146. Millet. *Paysage d'Auvergne*, 16,500 fr.

En plus des tableaux la collection Lutz comptait une cinquantaine de bronzes, par Barye, en épreuves anciennes. Certaines pièces se sont vendues au-dessus de 3,000 francs, et presque toutes ont dépassé 500 francs, prix au-dessus de la bonne moyenne.

Au commencement du mois, Mᵉ Chevallier et M. Félix Gérard ont procédé à la vente de la collection de Madame X... qui a produit 186,180 francs. C'était une réunion d'œuvres plaisantes, toiles de genre pour la plupart, et qui avait été formée depuis peu de temps. En voici les principaux prix :

N° 8. Boudin. *Le Port de Bordeaux*, 12,100 francs. — N° 22. Fantin-Latour. *La Toilette*, 7,700 francs. — N° 23. *La Nymphe et l'Amour*, 5,600 francs. — N° 29. Henner. *La Nymphe*, 8,800 francs. — N° 30. *Fabiola*, 5,150 francs. — N° 31. Ch. Jacque. *Berger et son troupeau*, 5,850 francs. — N° 39. Roybet. *Propos galants*, 8,500 francs. — N° 40. *L'Homme d'armes*, 4,200 francs. — N° 41. *Le Trompette*, 8,350 francs. — N° 42. *Cantabile*, 6,400 francs. — N° 43. *La Leçon de chant*, 10,600 francs. — N° 45. Ziem. *Constantinople*, 8,000 fr. — N° 46. *Le Grand Canal*, 6,100 fr. — N° 48. *Canal à Venise*, 13,500 francs.

Le 22 mai avait lieu à une heure d'intervalle deux ventes de tableaux modernes provenant de la succession de M. Le Grand et de la succession de M. Alfred Feydeau, architecte. Toutes deux ne contenaient que peu de numéros, mais la qualité rachetait la quantité.

La vente de la collection Le Grand, faite par Mᵉ Lair-Dubreuil, commissaire-priseur, avec le concours de M. Georges Petit, a produit 90,849 francs. La plus grosse enchère a été obtenue par un paysage de Jules Dupré, *Vaches à l'abreuvoir*, adjugé 22,300 francs. Un autre paysage du même, *Les Chèvres*, a été poussé jusqu'à 17,900 francs. Puis viennent ensuite *la Jeune Mère*, par Chaplin, 5,800 francs. — *Visite de l'Amour* et *le Maléfice*, par Diaz, 18,900 et 7,700 francs. — *Le Quai des Esclavons à Venise*, par Ziem, 16,100 francs. Cette vacation d'une demi-heure a été un joli succès.

La collection Alfred Feydeau a produit le total satisfaisant de 86,082 fr. pour 15 tableaux. Il y avait là une grande étude d'arbres par Th. Rousseau, d'une exécution remarquable, qui a été payée 24,000 francs. Si ce tableau eût été achevé, il eût valu 150 à 200,000 fr.

Les ventes de tableaux anciens ont été plus rares et n'ont rien donné de bien saillant. Le 10 mai, Mᵉ Delestre a vendu trois tableaux de l'école française du xviiiᵉ siècle qui ont trouvé acquéreurs à des prix très honorables. C'étaient deux compositions par Hubert Robert, primitivement ovales, mais que l'on avait ramenées au carré je ne sais pourquoi. *L'Abreuvoir* a été adjugé 6,700 francs et l'autre, *le Galant imprudent*, de qualité moindre, 4,100 francs. Le troisième tableau était une gracieuse toile, *le Souvenir*, représentant une jeune femme assise à qui un enfant présente un bracelet, et que l'on attribuait à Vestier. Malgré ce manque de certitude, il a été acheté 8,100 francs.

Quelques jours après, le 15 mai, Mᵉ Chevallier et M. Féral ont dispersé une réunion de tableaux tant anciens que modernes qui appartenaient en partie au baron d'A... Cette vacation qui a produit 87,000 francs, a donné les résultats principaux suivants :

Un très joli portrait de l'école anglaise du xviiiᵉ siècle, par Stuart, *les Epoux*, a réalisé le plus haut prix avec 13,000 francs. Puis deux scènes des chasses du prince de Condé par Martin, 6,000 francs. — *Un Intérieur de posada avec trois figures*, par Velasquez, œuvre de la première et peu connue manière du maître, 5,150 francs. — Un *Portrait de Charles de Vergennes*, par Rigaud, 6,000 fr.

Par suite du décès du prince et de la princesse Murat, Mᵉ Chevallier et MM. Mannheim et Féral ont procédé, du 21 au 23 mai, à la galerie Georges Petit, à la dispersion des meubles, objets d'art et tableaux provenant de leur château de Chaalis et de leur appartement de Paris. Cette vente contenait un très grand nombre d'objets dont beaucoup sans intérêt.

La partie des meubles et objets d'arts était assez riche. Une pendule de l'époque Louis XVI représentant une sphère soutenue par trois grâces en bronze doré, attribuée à Falconet, a été payée 51,000 francs sur une demande de 40,000 francs. Une autre pendule en bois noir et bronze doré de l'époque Louis XV est montée à 19,600 francs, bien que les bronzes aient été redorés et qu'elle fût vendue sans garantie. Cette vente a produit 330,000 francs environ.

Tant en objets d'art qu'en tableaux, une vente intéressante a été celle faite les 28 et 29 mai par Mᵉ Léon Dubreuil assisté de MM. Haro et Bloche. Le total des deux vacations a été de 170,000 francs.

Si les objets du xviiiᵉ siècle maintiennent leur cours plus que jamais, ceux des époques gothique et Renaissance, après avoir un peu fléchi, pendant quelques années, semblent devoir suivre le mouvement ascensionnel des prix de toutes les branches de la curiosité. La preuve en est dans la vente de la collection du docteur de Saint-Germain, faite les deux derniers jours du mois par Mᵉ Léon Dubreuil et M. Bloche et qui a produit 84,000 francs. Entre autres prix importants, une chaire d'évêque en noyer sculpté, beau travail du xviᵉ siècle, a été adjugée 7,300 francs, et un meuble à deux corps de la même époque a été payé 2,000 francs. Le gros prix de cette vente a été celui de 14,000 francs donné pour une tapisserie gothique représentant une cour d'amour. Deux tapisseries du xviᵉ siècle, à personnages d'un coloris et d'une conservation parfaits, ont fait 12,500 francs. Deux autres de la même époque ont fait 2,660 et 2,300 francs.

La veille, Mᵉ Boudin et Mᵉ Blée avaient vendu 7,300 francs une tapisserie du xviiiᵉ siècle à sujet, d'après Téniers. Le même jour, dans une vente après décès de Mademoiselle Grimault, actrice décédée récemment, Mᵉ Chevallier, assisté de MM. Mannheim, a adjugé pour 29,500 francs un meuble en tapisserie d'Aubusson du xviiiᵉ siècle ; ce meuble avait été payé 20,000 francs à la vente Choiseul en 1898.

A la vente de la collection de Madame Valtesse de la Bigne, faite boulevard Malesherbes, du 2 au 7 juin, par Mᵉ Lair-Dubreuil et MM. Haro et Bloche, la première vacation réservée aux tableaux a produit 257,000 francs. Les tableaux et aquarelles de Detaille ont atteint de très gros prix notamment *la Charge*, adjugée 31,100 francs; *Bonaparte en Egypte*, 20,000 francs ; *le Maréchal Canrobert à Rezonville*, 14,000 francs ; deux éventails, 14,100 francs ; *l'Etendard du 1ᵉʳ Chasseurs d'Afrique*, 13,000 francs ; *le Défilé du 4ᵉ Dragons*, 12,500 francs; *Défilé du 7ᵉ Hussards*, 10,000 francs, ces quatres derniers numéros étaient des aquarelles; un dessin, *la Halte de la brigade Vincendon*, a fait 12,500 francs.

A l'étranger, à Anvers et à Londres, ont eu lieu des ventes importantes.

A Anvers, la vente de la collection de feu M. Huybrechts, composée de tableaux anciens et modernes, a produit un total de 975,000 fr. Comme prix principaux il faut citer :

Tableaux anciens : *Portrait d'homme*, par Jordaens, 52,000 francs. — *L'Assomption de la Vierge*, par Rubens, 20,200 francs. — *Les Apprêts de la flagellation*, par Van Dyck, 21,000 francs. — *La Vierge et l'Enfant Jésus*, par Matzys, 27,500 francs. — *La Vierge et l'Enfant Jésus*, par Jean Fouquet, 34,000 fr. — *Paysage*, par Hobbema : 19,500 francs. — *Le Torrent*, par Ruysdael, 15,700 francs.

Tableaux modernes : *Marguerite de France* par le baron Leys, 23,000 francs. — *Les Femmes catholiques*, par Leys, 25,000 francs. — *L'Oiseleur*, par Leys, 26,000 francs. — *Tous les bonheurs*, par A. Stevens, 25,500 francs. — *Le Maléfice*, par Diaz, 10,500 francs. — *La Ferme dans les Landes*, par Th. Rousseau, 18,500 francs. — *Bœuf en marche*, par Troyon, 17,600 francs. — *Les Falaises d'Etretat*, par Daubigny, 8,000 francs.

A Londres, dans le courant du mois de mai a eu lieu chez Christie la vente d'objets d'art et de haute curiosité formant la collection Carmichael, dont le produit s'est élevé à 1,231,825 francs. Un triptyque en ivoire sculpté du xiiiᵉ siècle dit « Vierge de Bourbon » a été payé 95,000 francs; un autre triptyque de travail byzantin du xᵉ siècle a fait 47,500 francs ; un ciboire en argent doré, du xivᵉ siècle, 43,750 francs ; une aiguière en émail de Limoges, 42,500 francs.

A Londres également on a vendu la collection Bardini composée d'objets de même valeur que la précédente. Le total a été de 1,145,925 francs. A cette vente une statuette en bronze, représentant Hercule, travail italien attribué à Pollainolo, a été adjugée le prix énorme de 150,000 francs.

A. FRAPPART



COROT. — LE PÊCHEUR

FAILLITE HUMBERT

Tableaux Modernes, Pastels et Aquarelles

Le mortier comblé d'or, rebrassé d'hermine et bordé de perles, qu'accompagnent, derrière l'écu, les deux masses de vermeil posées en sautoir, ces majestueux insignes que le Garde des Sceaux de France partageait avec le chancelier, ne suffisaient point comme enseigne au commerce de Madame Humbert. Il fallait que, pour y donner toute l'extension dont il fût susceptible, elle y joignît ce qui est le complément d'une grande fortune au commencement du xxe siècle : une galerie de tableaux. Les psychologues de l'avenir tireront peut-être, du choix de ces œuvres, des notions intéressantes sur le caractère des divers membres de cette famille désormais célèbre. Pour le moment, l'attribution des goûts semble assez difficile ; c'est un assemblage des noms les plus célèbres de l'art contemporain, les plus à la mode et les plus chérement côtés. La vente aura lieu à la galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze, les vendredi 20 et samedi 21 juin, à deux heures et demie.

Il convient de fournir ici la complète énumération des tableaux et dessins mis en vente :

Paul Baudry : *L'Amour et Psyché.*
— *La Fortune et l'Amour.*
Benjamin-Constant : *Le Toréador.*
J. Béraud : *Le Portrait.*
Rosa Bonheur : *Les Bœufs au labour.*
Bonnington : *Paysage.*
— *Un Port.*
E. Boudin : *L'Avant-port.*
Jules Breton : *Le Retour des moissonneuses.*
J.-L. Brown : *Cavalier en habit rouge.*
J.-C. Cazin : *Maisons au bord d'un canal.*
Corot : *Le Pêcheur.*
— *La Ferté-sous-Jouarre.*
— *Le Pont-Neuf.*
— *Les Chênes.*
— (attribué à) *Les Saules.*
G. Courbet : *Les Demoiselles de la Seine.*
Daubigny : *Les Laveuses.*
— *Les Barques à marée basse.*
Decamps et Meissonnier : *Le Temple de l'Amour.*
Eugène Delacroix : *Othello.*
N. Diaz : *La Clairière.*
— *Femme turque et son enfant.*
— *Les Dernières Larmes*
— *Femme et chien.*
— *Mare sous bois.*
Domingo : *Dans le parc.*
A. de Dreux : *Pur sang.*
— *La Promenade des chevaux de course.*
E. Duez : *Le Soir à Villerville.*
Jules Dupré : *La Rue du Village.*
— *Forêt en automne.*
— *Le Chêne.*
— *La Rivière.*
— *Coucher de soleil.*
— *Marine.*
— *Marine.*
Robert-Fleury : *La Lecture de l'Encyclique.*
— *Le Portrait.*
Eugène Fromentin : *Le Passage du gué.*
— *Caravane.*
— *Cavalier arabe.*
— *Arabes.*
Baron Gérard : « *Au Cheval blanc* ».
Gervex : *Femme sur un canapé.*
Heilbuth : *La Grenouillère.*
— *Femme au lévrier.*
— *La Promenade du Cardinal.*
H. Henner : *Tête de femme.*
E. Isabey : *La Bénédiction.*
— *Le Marchand d'étoffes.*
— *Le Cabestan.*
— *La Visite.*
— *La Promenade.*
Ch. Jacque : *L'Abreuvoir.*
— *Moutons.*
— *Poulailler.*
— *Poules.*
G. Jacquet : *La Pavane.*



PAUL BAUDRY. — L'AMOUR ET PSYCHÉ

JONGKIND : *Entrée du port d'Honfleur ; marée basse.*
— *Clair de lune.*
EUGÈNE LAMBERT : *Les Anes.*
E. LAMI : *Une Voiture de masques aux Champs-Elysees en 1833.*
LOUIS LELOIR : *Le Retour du marché.*
H. LEVY : *Mazeppa.*
H. LEYS : *Erasme dictant ses mémoires.*
R. MADRAZO : *Danseuse espagnole.*
MANET : *A l'Orchestre.*
MARILHAT : *Les Palmiers.*
MEISSONIER : *Son portrait.*
— *Intérieur de l'église Saint-Marc.*
— *L'Attente.*
— *Coup de vent.*
— *Rembrandt.*
— *Le Trompette de « 1807 ».*
— *Hussard.*
— *Portrait de Mme Lehon.*
C. MONET : *La Barque.*
GUSTAVE MOREAU : *Le Roi David.*
— *Saint Sébastien.*
J.-F. MILLET : *La Porte de Barbizon.*
— *Les Falaises.*
DE NITTIS : *Avenue du Bois-de-Boulogne.*
A. PASINI : *Chevaux arabes.*
— *Chevaux.*
C. PISSARO : *Le Chemin.*


DAUBIGNY. — LES LAVEUSES

RAPHAEL (D'après) : *Saint Michel terrassant le démon.*
RENOIR : *La Lecture du rôle.*
— *Baigneuse.*
T. RIBOT : *Petite fille et chien.*
— *Moine.*
RICARD : *Homme d'armes.*
H. RIGAUD : *Portrait d'un Maréchal de France.*
J. ROMANI : *Judith.*
TH. ROUSSEAU : *Le Soir.*
F. ROYBET : *La Main chaude.*
— *Les Comédiens au château.*
— *La Lecture du manuscrit.*


RIBOT. — PETITE FILLE ET CHIEN

F. ROYBET : *L'Embarras du choix.*
— *Au Cabaret.*
— *Le Modèle.*
— *Chanson à boire.*
— *Les Deux Pages.*
— *L'Almée.*
— *La Romance.*
— *Joueur de luth.*
— *La Femme aux cheveux roux.*
— *Tête de femme.*
AD. SHREYER : *Cavaliers arabes.*
SISLEY : *L'Ecluse de Molesey (Molesey-Lock).*
ALFRED STEVENS : *Le Bain.*
— *Dans l'Atelier.*
— *Virtuoso.*
— *Coucher de soleil.*
— *La Bouquetière.*
— *Parisiennes, au Puys.*
— *Sur la Plage, au Puys.*

ALFRED STEVENS : *Femme assise au bord de la mer.*
— *Femme sur la falaise.*
JOSEPH STEVENS : *Les Caniches.*
TASSAERT : *Dernier Triomphe de Robespierre.*
J.-J. TISSOT : *Hampton Court.*
TROYON : *Marine.*
EM. VAN MARCKE : *Rentrée à la ferme.*
E. VERBOECKHOVEN : *Brebis et agneau couchés.*
J. VEYRASSAT : *Cour de ferme.*
— *Chevaux à l'abreuvoir.*
A. VOLLON : *Italienne.*
ZIEM : *Venise.*

PASTELS & AQUARELLES

J.-C. CAZIN : *Les Chaumières.*
— *L'Arc-en-ciel.*
DECAMPS : *Le Corps de garde.*
— *Don Quichotte et Sancho Pança.*
E. DETAILLE : *Voltigeur de la Garde, à cheval.*
— *Incroyable.*
JULES DUPRÉ : *Le Pêcheur.*
— *L'Abreuvoir.*
F. HEILBUTH : *La Terrasse de Saint-Germain.*
L. LELOIR : *La Musique.*
— *La Jeune Femme à l'écharpe.*
— *A la porte de l'hôtellerie.*
MADELEINE LEMAIRE : *Bourriche d'œillets, de roses et de résédas.*
MEISSONIER : *Route d'Antibes.*
— *Le Peintre.*
— *L'Arrivée au château.*
— *Ruines des Tuileries.*
— *Charles Ier.*
DE NITTIS : *Fleurs d'automne.*
VIBERT : *Le Cardinal à l'épée.*
— *Monsieur Polichinelle.*

LES ARTS

N° 6 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Juillet 1902



J.-H. FRAGONARD. — LA FONTAINE D'AMOUR
Collection Wallace



J.-H. FRAGONARD. — LA MAITRESSE D'ÉCOLE
Collection Wallace

LES FRAGONARD DE LA COLLECTION WALLACE

Le 15 avril 1761, Natoire, directeur de l'Académie de France à Rome, écrivait à Marigny : « M. l'abbé de Saint-Non vient de partir pour s'en retourner en France, et amène avec lui le sieur Fragonard, peintre pensionnaire qui vient de finir son temps. Cet amateur va faire différentes pauses par tous les endroits où il trouvera de belles choses à voir. Ce jeune artiste, qui a fait des progrès à Rome, profitera avec plaisir de cet avantage, et fera encore des études partout où ils s'arrêteront. » Le surintendant des bâtiments répondait, le 12 mai suivant, qu'il verrait arriver avec plaisir les voyageurs attendus et, Mariette, à la même date, inscrivait dans ses notes sur ce « jeune artiste », cette mention peu encourageante : « Il est disciple du sieur Boucher, je lui souhaite un aussi bon pinceau que celui de son maitre. Je doute qu'il l'ait jamais. »

L'Académie royale, dans les rapports annuels de ses « principaux officiers », le directeur de l'Académie de Rome et M. le surintendant, dans leur *Correspondance*, avaient suivi, avec une attention bienveillante, mais mêlée d'inquiétudes contradictoires, les envois du pensionnaire libéré qui regagnait Paris à petites journées. Ses « dispositions brillantes » avaient rempli de confiance ses maîtres et ses juges, mais en même temps ils redoutaient l'influence que semblait prendre sur lui le *Barocci*, « peintre admirable sans doute à plusieurs égards, mais dont la couleur peut être dangereuse à imiter ». Des « tons de couleur maniérés », des demi-teintes « trop bleues et d'autres aurores qui ne sont point naturelles » n'avaient pas été approuvées à Paris. « Exhortez-le donc, écrivait Marigny, prenant à son compte les « sentiments » et les expressions des principaux officiers de l'Académie, à ne regarder dans les grands maîtres que ce qui caractérise en eux une imitation vraye de la nature. » Natoire, que l'on rendait responsable des écarts de son pensionnaire, répondait (30 août 1758), dans une lettre dont il faut respecter l'orthographe : « *Fragonard*, avec des dispositions, est d'une facilité éthonante à changer de party d'un moment à l'autre, ce qui le fait opérer d'une manière inégalle. Ces jeunes servelles ne sont pas aisée à conduire. Je tacherai toujour d'en tirer le meilleur party sans les trop



J.-H. FRAGONARD. — LES HASARDS HEUREUX DE L'ESCARPOLETTE
Collection Wallace

gêner, car il faut laisser au génie un peu de liberté. » Il semble pourtant que les remontrances officielles avaient intimidé le bon Frago; il s'appliqua consciencieusement à son envoi de l'année suivante; mais on ne lui en sut aucun gré à Paris. Les mêmes « principaux officiers » de l'Académie écrivaient le 11 octobre 1759, et Marigny transmettait leur rapport en l'approuvant : « On est satisfait de l'exécution soignée et de l'étude qu'on remarque dans la figure académique du sieur Fragonard ; *cependant, on craint que l'excès des soins ne refroidisse entièrement le feu que l'on connaissait dans cet artiste.* La peine s'y laisse apercevoir, et l'on n'y découvre point de ces heureux *laissés* (*sic*), ny de cette facilité de pinceau qu'il portait peut-être ci-devant à l'excès, mais qu'il ne faut cependant pas perdre entièrement en les rectifiant. Sa couleur ne présente pas de ces tons frais, hasardés par l'enthousiasme, et qui sont suivis du succès dans un artiste qui a étudié son talent et qui se livre avec connaissance aux mouvements de son génie... Il est temps que le sieur Fragonard prenne confiance en ses talents et que, travaillant avec plus de hardiesse, il retrouve ce premier feu et cette heureuse facilité qu'il avait, et qu'il semble qu'une étude trop sérieuse a captivés jusqu'au point de les détruire... »

Natoire avait hâte de rassurer, par retour du courrier, ses collègues de Paris; il écrivait le 7 novembre à Marigny : « J'ay fait usage des deux lettres dernières que vous avés eu la bonté de m'écrire au sujet des pensionnaires... Il n'y a point à appréhander que le sieur Fragonard rafroidisse le feu qu'il a naturalement pour son talen. Il est vray qu'il arrive quelquefois que, pour vouloir se surpasser, on se trouve au-dessous de soy-même; mais je crois que celuy-ci reprendra aisément ce que la nature luy a donné, et je vois de luy des choses par intervalles qui me donnent de grandes espérances. »

Voilà, on l'avouera, qui n'est pas mal jugé et qui n'est pas mal dit. Frago essaya bien encore de « se surpasser », par exemple, quand il composa pour l'Académie et pour s'élever à la dignité de « peintre d'histoire », son *Chorésus se sacrifiant pour sauver Callirhoé*, à propos duquel Diderot écrivit la description lyrique et apocalyptique que l'on sait; mais il signait, à peu près en même temps, son *Maître du monde* (un Amour sur des nuages) : *Fragonard après son retour d'Italie*, et laissant les grands sujets à qui voulait les prendre, au grave Doyen ou à ses émules, c'est à ce maître du monde, du monde où l'on s'amusait dans le Paris de 1765, qu'il allait consacrer son culte et son génie.

En 1766, l'*Escarpolette* prouvait qu'il avait décidément pris contact avec son public. Nous connaissons par les *Mémoires* de Collé dans quelles conditions ce tableau lui fut commandé, et quoique l'anecdote ne soit pas inédite, il faut la reproduire ici parce qu'elle est au plus haut point instructive et « représentative ». « Croirait-on, disait Doyen à Collé avec une vertueuse indignation, croirait-on que peu de jours après l'exposition de mon tableau de *Sainte Geneviève des ardents*, un homme de Cour (cet homme de Cour était probablement le baron de Saint-Julien qui possédait encore l'*Escarpolette* en 1788) m'a envoyé chercher pour m'en commander un... dans la forme que je vais vous dire? Ce seigneur était à sa petite maison avec sa maîtresse, lorsque je me présentai à lui. « Je désirerais, me dit-il, que vous « peignissiez madame (en me montrant sa maîtresse) sur une « escarpolette qu'un évêque mettrait en branle. Vous me placeriez de façon, moi, que je voie les jambes de cette belle enfant... « et mieux, même si vous voulez égayer votre tableau! »

A ces propositions, assurément malhonnêtes, le sage Doyen demeura comme « pétrifié », et condensant dans sa riposte toute l'ironie méprisante dont il était capable, il répondit : « Ah! Monsieur, il faut ajouter encore à l'idée de votre tableau en faisant voler en l'air la pantoufle de madame et que des Amours la retiennent! » Mais, lui, Doyen, ne mangeait pas de ce pain-là; il se retira avec dignité, non sans avoir adressé son amateur et sa maîtresse au petit *Fragonat...* qui n'y mit pas tant de façons et peignit, sans se faire prier, *les Hasards heureux de l'escarpolette.* Il s'appliqua, c'est évident, et surveilla sa verve; mais cette application n'est déjà plus de la froideur. Il lui arrivera, certes, par la suite, de peindre avec plus d'abandon et plus de lyrisme; mais le voilà bien tout entier, merveilleusement habile à faire jouer les roses des jupes envolées dans l'or léger des verdures automnales, à conduire les modulations de la lumière vivante et subtile dans toutes les parties du tableau qu'elle anime, depuis le foyer central d'où elle émane jusqu'au fond de la pénombre où elle éveille — sur la perruque et les vêtements de l'abbé, dans la profondeur des bosquets complaisants — des échos discrètement harmonieux.

Quant à la composition du tableau, c'est exactement celle dont l'homme de cour avait proposé le scénario à Doyen, avec l'addition du motif de la pantoufle envolée, — que nul petit Amour pourtant n'ose attraper au passage. Ici, le petit Amour est en marbre, et d'ailleurs il est trop occupé à regarder pour son compte, tout en recommandant, de son doigt posé sur la bouche, une hypocrite discrétion.

A cette heure de ses débuts et de ses premiers succès, à cette date de 1766, Fragonard nous apparait dans l'histoire de l'art français, non point comme le scandale de corruption et d'hérésie que les réformateurs de la fin du siècle et les esthéticiens du premier Empire accableront de leurs anathèmes, mais comme le produit logique, sinon nécessaire, d'une école très vivante et d'une société. Dans l'école, par Watteau, plus grand que lui sans doute, par Boucher, il va rejoindre Rubens, le maître que l'art français, violemment italianisé par les Académiciens du XVIIe siècle, invoqua comme un libérateur, et par lequel il reprit efficacement contact, contre l'ultramontanisme dogmatique, avec ses origines et ses traditions septentrionales; entre *le Chapeau de paille* et cette tête mutine caressée de rayons et de fines demi-teintes qui passe, revient et se dérobe dans le balancement de l'*escarpolette*, comme une image attirante et décevante du caprice et de la volupté, il y a filiation directe et parenté charmante. Quant à l'inspiration, certes on ferait tort à l'esprit français si on voulait le ramener tout entier aux limites et à la portée de cet art galant et polisson. Mais enfin, puisqu'il y eut au XVIIIe siècle, — et non pas seulement en France, — dans ce qu'on appelait la haute société et les heureux de ce monde, une façon de comprendre ou de rêver le plaisir qui transformait la vie en une joyeuse mascarade, et inspirait à Chamfort sa définition cynique de l'amour : « échange de deux fantaisies, contact de deux épidermes », il était naturel que l'art reflétât ce rêve, comme il avait, à d'autres époques, exprimé les austérités du jansénisme dans les portraits de Port-Royal, ou les minauderies des dévotions jésuites dans les tableaux d'autel de Le Brun et de Mignard, ou bien, à la même heure, l'honnête simplicité de la vie bourgeoise dans les

chefs-d'œuvre de Chardin. Et si l'esprit français y mit sa marque propre, ce fut, avec Watteau, un arrière-fond de poésie mélancolique et comme la confidence d'un témoin qui a senti la nature plus grande que les amusements éphémères qui passent sous ses yeux, — avec Frago, une bonne grâce enjouée, une flamme légère d'esprit où il semble que les impuretés et les réalités grossières du libertinage s'évaporent pour ne laisser à l'œuvre d'art que le charme de leur sourire et le prestige des enchantements harmonieux d'une heure de folie.

Mais la passion même ne lui fut pas étrangère. Voyez dans *la Fontaine d'amour*, de quel élan, dans quel oubli de tout ce qui n'est pas son désir et son vœu, le couple couronné de roses se précipite et tend ses lèvres avides aux coupes que leur offrent des Amours complaisants... le mystère ici s'ajoute à la passion; les amants sortent un moment de l'ombre enveloppante, où la chevelure blonde de la jeune femme fait passer comme un flamboiement; ils offrent à la lumière la jeunesse de leur corps, leurs bouches impatientes de baisers; ils s'enfonceront bientôt dans les abris impénétrables de la forêt prochaine dont quelques rayons perdus suffisent à nous révéler la présence et la profondeur.

Un lyrisme tempéré, un lyrisme de romance sentimentale, suffit au *Chiffre d'amour*. Ce n'est pas un grand secret qu'elle porte au cœur, la petite personne en robe rose qui, de la pointe d'un canif, grave un S au tronc d'un vieux chêne. Derrière elle, le ciel profond rayonne; son profil à contre-jour s'enlève sur ce fond lumineux en une demi-teinte d'une indicible délicatesse, cependant que les plis satinés de sa jupe et le poil soyeux de l'épagneul intelligent qui la garde, resplendissent dans la clarté joyeuse du matin. Elle lira bientôt *la Nouvelle Héloïse*, mais elle n'excommuniera jamais, au nom de la morale, *le Sacrifice de la rose*.

Frago, si loin que sa clientèle et son goût aient pu le mener des intérieurs chers à Chardin, n'oublia jamais complètement les leçons trop courtes qu'il avait reçues du vieux maître.. Et peut-être en trouverait-on dans *la Maîtresse d'école*, plus encore que dans *l'Enfant blond*, un souvenir et un écho. Sans doute, beaucoup de Boucher se mêle ici à Chardin, et il suffirait de déshabiller ces gamins, — et aussi leur maîtresse qui s'est déjà mise à son aise, — pour les transformer en petits Amours polissons et en nymphe facile, mais tout de même, quelque chose flotte ici qui nous permet de penser à l'autre... De ce Fragonard assagi sortira un jour la peinture sentimentale de Mademoiselle Gérard, sa belle-sœur.



J.-H. FRAGONARD. — L'ENFANT BLOND
Collection Wallace

Mais Frago assagi, ce sera Frago vieilli. La Révolution, en dispersant sa clientèle, lui portera un coup sensible. Du moins ne menacera-t-elle sa liberté ni sa vie. L'amitié de David le protégera à temps; on le fera entrer dans le Conservatoire du Muséum, et son « dossier personnel » a conservé cette note : « Fragonard a pour lui de nombreux ouvrages; chaleur et originalité, c'est ce qui le caractérise; à la fois connaisseur et grand artiste, il consacrera ses vieux ans à la garde des chefs-d'œuvre dont il a contribué dans sa jeunesse à augmenter le nombre...» Ses chefs-d'œuvre, on allait les traiter de croûtes, de pochades libidineuses, on allait les proscrire au nom de la vertu, des Grecs et des Romains; — mais c'étaient bien des chefs-d'œuvre, s'ils nous ont gardé, toujours persuasifs et évocateurs, la justesse du geste, la sensation de la vie, le sourire d'un rêve.

ANDRÉ MICHEL.

COFFRET A BIJOUX D'ÉLISABETH STUART D'ANGLETERRE, REINE DE BOHÊME
Travail allemand par Christophe Angermeyer (1620). — *Collection de M. le Baron de Schlichting*

La Collection de M. le Baron de Schlichting



La collection de M. le baron de Schlichting a ceci de particulier qu'elle n'a rien de systématique, et qu'il ne s'y trouve qu'un seul groupe d'objets réunis avec l'idée de constituer un ensemble méthodique, je veux parler de la plus belle série de boites à miniatures du XVIII[e] siècle qui sans doute existe actuellement à Paris. Les tableaux et les objets d'art sont de pure décoration intérieure, noble parure des hautes murailles d'un vieil hôtel de la rue Cambon. Ces peintures mêmes, peu nombreuses, indépendantes les unes des autres, d'écoles différentes, ont été recueillies, on le sent bien, par un homme de goût, qui ne saurait se contenter de peu, difficile en ses choix, et plus heureux des longs et touchants colloques avec une seule belle œuvre, que des énervantes poursuites de choses multiples et variées où s'épuise souvent le plus sincère et le plus passionné des amateurs.

Devant ce petit nombre de peintures (nous nous proposons de n'en présenter que six) n'est-il pas admirable et rare que le premier nom que nous écrivons est celui d'un des plus grands génies de la Renaissance italienne, de Léonard de Vinci? et il est peu de collections, je pense, dont on puisse commencer l'étude avec un semblable point de départ.

L'œuvre dont il s'agit, peinte sur un panneau de bois, représente la Vierge assise, tenant l'Enfant Jésus sur son



LÉONARD DE VINCI. — LA VIERGE ET L'ENFANT
Collection de M. le Baron de Schlichting

genou gauche, au premier plan d'un paysage dont les fonds montagneux, délicatement vaporeux et bleuâtres, sont baignés par les eaux d'un lac, voilé d'une brume légère, et qui peut être le lac de Garde. L'arbre lui-même, si frémissant, si fin et si élancé, qui se trouve à gauche de la composition, et vient y jouer un rôle nécessaire, est pour nous une silhouette connue. Ces détails, joints à la couleur chaude et ambrée de la peinture, pourraient laisser supposer que Léonard a peint ce tableau à son retour de Venise, dans les toutes premières années du xvi[e] siècle, surtout si l'on observe combien le type de la Vierge se rapproche de celui de la sainte Anne du Musée du Louvre, qui est bien de cette époque. Sans vouloir céder à la tentation puérile de trouver à cette œuvre des origines illustres, serait-ce trop avancer que de rappeler à ce sujet que le roi Louis XII avait manifesté le désir que Léonard peignît « certain petit tableau de Notre Dame ou autre » ? Quelques historiens du Vinci, tels que Charles Clément ou Gaye (Carteggio) ont rapporté ce fait. Un heureux hasard nous mettrait-il en présence de ce tableau de Madone que Léonard aurait peint pour Louis XII ?



BOITE DE LA COMTESSE DU BARRY
Collection de M. le Baron de Schlichting



BOITE ÉMAILLÉE EN PLEIN (Époque Louis XVI)
Collection de M. le Baron de Schlichting

Dans la collection de Lord Battersea, à Londres, existe une réplique du petit tableau qui nous occupe, mais avec des variantes ; on n'y trouve plus les fleurs de lis, ni l'arbre du premier plan, ni le château fort au bord du lac.

Au revers du panneau, se lit en écriture du xviii[e] siècle : « donné par le pape Benoît XIII, 1724, au cardinal de Polignac » (famille Orsini). « Cabinet du Roy ». Ce qui laisserait supposer que le tableau a pu être légué par le Cardinal au Roy, dans les collections duquel il serait entré après sa mort.

De Léonard à Franz Hals, cela peut sembler manquer de transition, pour ceux qu'un idéalisme aussi épuré rend inaptes à goûter la saveur d'un réalisme aussi franc. Ce portrait de peintre où la fantaisie se mêle à la vérité avec un goût si capricieux, est une œuvre remarquable du maitre. Elle se classe dans la série de ses œuvres plutôt calmes et d'exécution légère, sans cette fougue et cette audace de facture qui caractérisent quelques-unes des grandes réunions d'archers du musée de Haarlem. Elle est d'une grande liberté et d'une étonnante habileté de touche, et l'harmonie des noirs veloutés des vêtements et des gris fins du fond est un véritable régal des yeux. L'œuvre est signée F. H. et datée 1640.

* * *

Le xviii[e] siècle français est ici gracieusement représenté par un beau portrait de l'archiduchesse de Parme, sœur de Marie-Antoinette, par Roslin, œuvre délicate et fine, reflet plein de charme de son époque. La duchesse est assise, vêtue d'une robe d'un bleu passé qu'affine encore le réseau des tulles noirs pailletés qui l'enveloppent. Les notes claires sont données par la fraicheur de carnation d'un visage charmant et des mains fines et aristocratiques.

Un beau portrait de l'architecte Gabriel, par Greuze, d'une exécution légère et souple, d'une extrême fraîcheur,



FRANZ HALS. — LE PEINTRE AMBULANT
Collection de M. le Baron de Schlichting

se relie aux beaux portraits du XVIIIe siècle par une vérité d'expression dont les œuvres de Greuze sont trop fréquemment dépourvues. Un buste en marbre, de Gabriel, exposé dans une des salles de sculpture du Musée du Louvre, par l'analogie physionomique, autorise à identifier ainsi le portrait de Greuze qui nous occupe, et qui fit autrefois partie de la collection Polotzof.

Une autre œuvre de Greuze, de plus grande importance, a figuré à l'Exposition rétrospective de 1900 à laquelle M. de Schlichting avait bien voulu la prêter. Elle représente *l'Innocence enchaînée par les Amours et suivie du Repentir*, à moins que ce ne soit plus simplement le Triomphe de l'Hymen. L'Innocence, sous les traits d'une jeune fille drapée à l'antique, entraînée par Cupidon, brandissant une torche enflammée, entourée de petits Amours qui cherchent à arrêter ses pas, est retenue par une femme suppliante qui descend derrière elle les degrés d'un temple antique précédé d'un haut portique.

Le sujet est présenté avec cette sensibilité maniérée, et ce désir de vertu moralisatrice par où s'affirme le plus souvent l'art de Greuze. Mais ici du moins la composition ne manque pas d'adresse : elle rappelle par l'opulence du décor et la richesse de la couleur, les grandes compositions mythologiques de Rubens.

Ce tableau avait été commandé à Greuze, par l'impératrice Catherine de Russie.

Le *Zéphyr*, de Prud'hon, a été vu également et admiré à l'exposition centennale du Grand Palais, en 1900. Un enfant nu, aux chairs ambrées et comme pénétrées de lumière, se balance aux branches de grands arbres. La légende raconte que l'idée en serait venue à Prud'hon alors qu'il faisait le portrait de M. Lezay-Marnésia, en voyant le jeune enfant de son modèle se balancer éperdument devant ses yeux. C'est la première idée du tableau de 1815 qui a appartenu au duc de Sommariva, et qui est actuellement en la possession, je crois, d'un membre de la famille Péreire.

Cette étude, que Prud'hon avait conservée, fut acquise après sa mort par un de ses amis, M. Constantin, et était passée ensuite dans les collections du duc de Morny.

Cette rapide revue de quelques œuvres de peintures capitales ne saurait nous faire omettre un très beau bronze d'ameublement, d'une fonte brune admirable, dans lequel Falconet a apporté son sentiment rare de grâce et d'élégance. C'est une figure d'Éros approchant une flèche d'une torche enflammée, l'allumant au flambeau de l'Amour.

Un très beau et très riche bureau à cylindre mérite de retenir un peu plus notre attention. L'abattant est décoré de compartiments à rosaces ciselés, et porte au centre un ovale renfermant une gerbe de fleurs au milieu de flèches figurant les rayons du soleil. Les côtés



J.-B. GREUZE. — PORTRAIT DE L'ARCHITECTE GABRIEL
Collection de M. le Baron de Schlichting



BUREAU DE CATHERINE II DE RUSSIE, PAR DAVID RŒNTGEN

Collection de M. le Baron de Schlichting

sont décorés de mascarons et de cornes d'abondance, et les chutes de bronze ciselé portent des têtes de lions au milieu de guirlandes de fleurs et de fruits. Des volutes de fleurs s'épandent sur la face des tiroirs.

L'agencement mécanique intérieur de ce bureau, la perfection de son ébénisterie, jointes à la précision et à l'adresse de sa décoration de bronze ciselé, nous permettent d'apprécier comme il le mérite un des beaux travaux sortis ds l'atelier de David Rœntgen. Et comme nous possédons son état civil complet, notre curiosité trouve l'occasion qui ne lui est pas toujours offerte de se satisfaire pleinement.

Ce meuble, commandé à l'ébéniste David Rœntgen par l'impératrice Catherine de Russie, fit partie de la collection de meubles du XVIIIe siècle que la Grande Catherine avait constituée à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg. Elle en fit don un jour à son secrétaire d'État, Troshtchinsky. C'est par des transmissions héréditaires successives que ce meuble est aujourd'hui en la possession de M. de Schlichting qui



J.-B. GREUZE. — L'INNOCENCE ENTRAÎNÉE PAR LES AMOURS ET SUIVIE DU REPENTIR
Collection de M. le Baron de Schlichting

ramena de Pétersbourg à Paris ce spécimen si intéressant de l'ébéniste allemand qui jouit en France à la fin du XVIIIe d'une réputation si grande. Ce bureau dut être exécuté vers 1780.

*
* *

Un grand coffret à bijoux en ivoire, indépendamment de l'intérêt historique qui s'y attache, est une œuvre importante de l'art des ivoiriers allemands du commencement du XVIIe siècle. Les deux portes de ce cabinet ouvrant sur des tiroirs sont décorées, d'un côté, d'un personnage en costume antique, de l'autre, d'une femme en costume Renaissance. De chaque côté, les armes du Palatinat, et celles de la maison de Stuart (le lion et les fleurs de lis) apparaissent dans des écussons portés ou présentés par des Amours. Au revers des deux portes, qui forment, ainsi ouvertes, comme des volets de triptyque, sont représentés deux concerts champêtres, et sculptés en bas-reliefs, un Amour chevauchant un lion, symbole de la force, et un autre Amour chevauchant un agneau, symbole de la douceur. Les faces des tiroirs sont décorées de jeux d'enfants. Le toit du monument est orné à ses angles de quatre Amours musiciens portant des guirlandes.

Ce coffret à bijoux, d'une richesse décorative sans doute



ROSLIN. — PORTRAIT DE MARIE-AMÉLIE JOSÉPHINE, ARCHIDUCHESSE D'AUTRICHE, INFANTE DUCHESSE DE PARME

Collection de M. le Baron de Schlichting

un peu excessive, fut exécuté en 1620 pour Élisabeth Stuart d'Angleterre, reine de Bohême, par le sculpteur Christophe Angermeyer, dont les œuvres ne nous sont pas familières, nos collections ne possédant guère d'objets de cet art. Il travailla à la cour de Maximilien de Bavière, et plusieurs œuvres d'ivoire sorties de ses mains sont conservées au musée archéologique de Munich.

Mais ce qui chez M. le baron de Schlichting peut être vraiment qualifié du nom de collection c'est cette suite de quatre-vingts boites à miniatures du XVIII[e] siècle, dont nous parlions au début de cette étude, collection qui depuis les époux Lenoir n'avait pas été recommencée avec autant de bonheur. On sait qu'au XVIII[e] siècle cet art de la ciselure triompha non seulement dans les pièces du mobilier, mais aussi dans ces mille petits objets qui se trouvaient dans les boudoirs et pour ainsi dire dans toutes les mains. Le bijou, même celui qui n'était pas destiné à être porté, était l'objet d'une vogue frénétique. Mercier, dans ses tableaux de Paris, nous dit que les hommes avaient des boites pour chaque saison, qu'ils prissent ou non du tabac, et qu'il était de bon goût d'en changer tous les jours. Le prince de Condé, qui mourut en 1776, laissa une collection de près de huit cents tabatières. Il était aussi d'une suprême élégance de porter deux montres. Il y avait encore les flacons d'eau de senteur, les étuis, les boîtes à poudres et des navettes pour lesquels les orfèvres savaient excellemment mélanger des ors de couleurs diverses. Les orfèvres du temps de Marie-Antoinette allaient ajouter de façon plus constante un nouvel élément de décoration, l'émail, aux finesses de la ciselure. La plupart des boites furent alors émaillées, parfois un rang de perles fines ou de roses venait en rehausser l'éclat.



FALCONET. — L'AMOUR *(Bronze)*
Collection de M. le Baron de Schlichting

C'est surtout quand on se trouve devant des merveilles signées des noms de Demailly, de Petitot, de Hall ou de Liot, qu'on ne saurait trop admirer l'art des orfèvres-émailleurs du XVIII[e] siècle. Devant cette série incomparable, il est permis d'hésiter, quand il s'agit de ne citer que quelques-uns de ces objets les plus parfaits. Parmi les quatre boites dont nous donnons une reproduction, en voici une émaillée en plein, enrichie de diamants, et décorée de sujets d'après Boucher ou d'après Greuze. Cette autre est ornée de sujets de Boucher, la Chasse et la Pêche, sur un fond fait de bandes à guillochures contrariées, qui fait ingénieusement vibrer la composition. Elle est signée Liot, et fit partie jadis de la célèbre collection anglaise Goddin.

* * *

Voyez encore cet objet infiniment précieux, qu'est une boite faite à l'occasion du mariage du duc de Bourgogne avec la princesse Adélaïde de Savoie. Elle est ornée de six émaux par Petitot, représentant des personnages des maisons de France et de



P.-P. PRUD'HON. — ZÉPHYR
Collection de M. le Baron de Schlichting

Savoie. C'est une œuvre de Montarsy, orfèvre du Roi, qui fournit la corbeille de mariage de la dauphine.

La quatrième boîte, enfin, n'est pas une des moins remarquables : c'est certainement une des plus rares. Elle est décorée de petites plaques de Sèvres. Sur la gorge on lit gravé : « Madame du Barry au Bien-Aimé. » Donnée par la du Barry à Lord Seymour, dans la famille duquel elle était demeurée jusqu'à nos jours.

Mais il faudrait citer encore une superbe boîte en or Louis XIV, affectant la forme d'un cœur. Le revers porte enlacées les deux LL, répétées sur la gorge de la tabatière en diamants. Sur le dessus du couvercle sont représentés le grand dauphin, Anne d'Autriche et Marie-Thérèse ; sur le devant, Christine de Savoie, Victor-Amédée, son fils, et une princesse de Savoie.

Une autre, ornée du portrait de Louis XIV, par Petitot, fit partie des collections du roi George IV d'Angleterre. Une autre encore en forme de corbeille de fruits est en or émaillé en relief, par Demailly. Elle avait été donnée par la Grande Catherine à Léon Narischkine en 1796.

Je me bornerai à citer encore une boîte de Chodovicki, représentant Louis XV sur un fond guilloché de petits éventails ; une merveille de Hall, un portrait de Madame Adélaïde, acquise à la vente Mongermont ; une boîte avec le



BOITE DU DUC DE BOURGOGNE. — Époque Louis XIV
Collection de M. le Baron de Schlichting



BOITE ÉMAILLÉE EN PLEIN. — Époque Louis XV
Collection de M. le Baron de Schlichting

portrait de Louis XV, émaillée en plein de corbeilles de fruits, provenant de la vente Demidoff, et une boîte enfin du goût le plus raffiné, décorée d'émaux d'après Greuze sur un fond rubané vert, de la plus subtile distinction. Elle vient de la collection de Lord Clifton.

* * *

Je n'ai pu m'étendre, ainsi qu'il convenait, sur cette magnifique collection de boîtes-miniatures, qui toutes mériteraient une étude détaillée. Une difficulté de la dernière heure a seule empêché qu'on ne l'admirât tout entière au Petit Palais, en 1900. Elle eût présenté l'enseignement pour ainsi dire complet de cet art si précieux, qui n'y était représenté que par quelques séries beaucoup moins importantes.

Ce n'est pas en effet seulement l'orfèvrerie et la ciselure qui dans des objets aussi raffinés offrent des merveilles de technique inégalées.

Les miniatures sont aussi des documents infiniment précieux pour l'histoire de la peinture au XVIIIe siècle, et l'étude des petits maîtres qui s'y sont voués, et qui furent quelquefois de très grands artistes, n'est pas négligeable, et apporte sa contribution à l'étude de toute une époque.

GASTON MIGEON.



DAUMIER. — LA PARADE

La Collection de M. Henri Rouart*

Le plaisir, et en quelque sorte l'obligation, de tenter dans cette étude un rapprochement entre Daumier, Millet et Degas, a retardé ce que nous devions dire d'un maître qui, chez M. Henri Rouart, brille avec une douceur infinie et la force candide qui n'appartient qu'à lui, d'un maître grand avec simplicité, du peintre qui suffirait à assurer la gloire de l'école française au XIXe siècle.

Ne devine-t-on pas que c'est de Corot qu'il s'agit? Le prestige de ce nom est comme un phénomène spécial et d'une signification profonde : la façon seule dont ce prestige a grandi et s'est imposé dans l'espace d'un quart de siècle serait infiniment curieuse à analyser, et cette histoire on pourrait l'écrire presque tout entière, sans sortir de l'hôtel de la rue de Lisbonne, avec les éléments que M. Rouart y a rassemblés.

Écrire cette histoire, ce serait tracer en même temps celle de tous les faux jugements qui diffèrent la compréhension d'une œuvre d'art, et de la façon dont peu à peu ces jugements se redressent et se clarifient par la force des choses.

Au lendemain de la mort de Corot, en 1875, quel était, en quelque sorte, le schéma de l'opinion sur le peintre? Le public ne l'admettait pas sans discussion; un groupe d'artistes assez peu nombreux, mais de fière indépendance et de valeur rare, le défendait avec passion (car il avait encore besoin d'être *défendu*); quelques écrivains, comme Paul Mantz, Henri Rochefort, Albert Wolff, aidaient à cette défense, mais certains d'entre eux ne le faisaient pas sans de légères restrictions, les unes académiques, les autres littéraires ou mondaines, et quelques-uns de ces plaidoyers n'étaient pas exempts d'arrière-pensées d'intérêt, car il était des œuvres de Corot qui commençaient à se vendre. A Dieu ne plaise que nous disions ou pensions trop de mal de la spéculation en matière d'art, car elle peut être à la fois la meilleure comme la pire des choses, puisque tantôt elle égare le public et tantôt elle l'éclaire sur la valeur des œuvres!

* Voir *les Arts*, n° 3 (avril 1902) et n° 5 (juin 1902).

De toute manière, peu de personnes dominaient de haut la carrière de Corot et en mesuraient la grandeur. Pour les mieux disposées, c'était un peu comme une région qui contiendrait beaucoup de terrains en friche et quelques coins d'une agréable fraîcheur. La majorité des gens qui s'intéressent aux arts, en les comprenant plus ou moins, concevaient « un Corot » comme un bout d'étang argenté, ombragé de saules qui étalaient sur un ciel gris d'une jolie finesse leurs panaches légers, — mais il ne fallait pas oublier là dedans une barque avec un bonhomme à toque rouge, sans cela l' « étude » aurait eu beaucoup moins de valeur.

On s'accordait à dire : « Un Corot, oui, tout ce que vous voudrez, *mais ce n'est pas fini.* » Vous reconnaissez là les formules des conversations d'esthétique dans les expositions ou aux fins de déjeuners, ces formules qui empêchent de voir. Quant au reste, on ignorait les vraies œuvres de Corot. Si on se fût préoccupé le moins du monde de ses peintures d'Italie, on les eût déclarées « sèches », et ceux qui auraient



MILLET. — BERGÈRES SE CHAUFFANT (*Dessin*)

Collection Henri Rouart

formulé ce reproche auraient été justement les mêmes qui trouvaient que les autres peintures manquaient de précision. Les figures, on se contentait d'en rire, car il était évident qu' « un paysagiste *ne sait pas* peindre les personnages ».

Corot avait alors terminé sa noble vie à l'âge de soixante-dix-huit ans. Il avait été l'objet de beaucoup de respects de la part d'une cinquantaine de personnes jusqu'à soixante-dix ans et de moqueries, de mépris ou de colères de la part du reste du monde. La croix lui avait été donnée passé la cinquantaine, et la médaille d'honneur refusée par le jury des récompenses du Salon l'année qui avait précédé sa mort, et où il avait exposé, entre autres, sa grandiose et émouvante *Biblis*.

Il est peut-être curieux de rappeler que cette médaille, refusée par la majorité des artistes, lui fut effectivement décernée et offerte par la minorité dans une fête qui réunit ses admirateurs. « Je me sens mieux », disait, ce soir-là, le vieux peintre avec un fin et profond sourire, car il savait très bien que ses jours étaient comptés... Mais je ne puis vous écrire ici la vie de Corot, je me laisse entraîner... et



FANTIN-LATOUR. — LE SOMMEIL DE DIANE

Collection Henri Rouart

pourtant je n'ai pas quitté la collection Rouart, car elle est, comme jugement et choix d'œuvres, le contre-pied de tout ce qui précède. Le peintre ignoré ou méconnu, M. Rouart en recueillait tout ce qu'il pouvait. Les « sèches » études d'Italie, qui se vendaient pour rien à la vente de l'atelier en 1875, il en faisait ses délices; les figures, il en conquérait de nombreuses à des prix fort élevés pour alors; les dessins (on en vendit à ces enchères plus de cinq cents feuilles), il les ajoutait pieusement à ses riches séries de peintures. Aussi voit-on chez lui Corot représenté sous *tous* ses aspects, ce qui ne se rencontre peut-être pas dans six collections au monde; je me trompe : je crois qu'on n'y trouve pas de paysage avec le pêcheur à la toque rouge.

M. Rouart a vu peu à peu les nuages se dissiper d'autour de cette gloire. Un jour c'étaient des écrivains, des amateurs, avec des ardeurs jeunes et de fraîches sympathies, qui venaient respectueusement chez lui chercher des exemples, des documents, des preuves, à l'appui de nouvelles et plus larges façons de comprendre que n'avaient pas eues leurs aînés. Une autre fois, il lui arrivait des échos des prix qu'atteignaient outre mer les toiles importantes de Corot, dans un crescendo dont la vente Lutz a ici donné dernièrement la mesure. Et ce qui lui était le plus sensible, c'est que l'on avait enfin apprécié ces études des années de voyage, ainsi que ces figures, mises désormais au même rang que les paysages et dépassant en signification et en portée les peintures un peu plus commerciales qui avaient donné le branle.

Voilà pourquoi je disais que l'histoire même du prestige de Corot et de son nom avait un sens particulier, allant bien au delà de la danse des dollars et de la symphonie des billets de mille : c'est l'histoire même de la force de l'enthousiasme réfléchi, et l'on éprouve une émotion pareille, on peut ressentir et exprimer des choses aussi élevées, aussi utiles, devant une modeste étude que devant la toile célèbre emportée de haute lutte par une orgueilleuse galerie : le prestige, puisque j'ai employé ce mot, est le même.

Parmi les plus beaux tableaux de figures qui apparentent Corot, autant comme métier que comme sentiment, à Van der Meer de Delft parfois, et parfois à Chardin, je signalerai surtout ce chef-d'œuvre, *la Femme en robe bleue*, d'une couleur si intense, si riche et si grave, d'une beauté si profondément pensive. Cette figure, une autre avec une écharpe gris et rose, une troisième, assise dans un atelier, et diverses autres qui se groupent autour de celles-là, disent toute la noblesse, toute la grandeur de l'âme de Corot, tout ce qui le met au même plan que les plus grands maîtres d'autrefois.

Parmi les paysages, peut-être s'accorderait-on à choisir comme le plus beau type cette *Vue de Tivoli prise de la villa d'Este*, que reproduisaient *les Arts* dans notre second article. La poésie de l'œuvre de Corot y est comme condensée tout entière, avec sa douceur virgilienne, son émotion robuste et raffinée. La couleur s'en peut à peine décrire; ce sont des accords de gris et de verts sombres, rien de plus, et de cette infinie sobriété le résultat est une opulence infinie. Mais que de pages il faudrait citer, depuis une petite étude de Grenoble, exquise, que le peintre exécutait en chemin vers l'Italie, en 1824, jusqu'aux morceaux de la maturité, où le peintre était arrivé à sa pensée la plus haute et à ses plus fortes simplifications, c'est-à-dire à l'époque où il cessa d'être inconnu pour devenir méconnu. Du moins, si nous ne pouvons cataloguer cette réunion exceptionnelle de perles, nous en aurons signalé l'importance et découvert le fil qui les relie.

Peut-être, naguère, de Corot à Courbet, puis à Manet aurait-on trouvé la transition un peu violente. Aujourd'hui, elle paraît toute naturelle, et, chez M. Rouart, elle a paru telle aux esprits clairvoyants et libres. Le collectionneur, nous l'avons vu au début, avoue « n'avoir jamais eu chez lui que des choses de passion », mais la passion a sa logique, et l'on doit même dire que la logique est en raison directe de la passion. La passion ne trompe pas : elle montre, entre les êtres et les œuvres, les rapports directs que la simple raison et le froid bon sens, insuffisamment entraînés, ne savent découvrir. C'est pourquoi, en matière artistique, les amateurs passionnés ont toujours devancé le jugement de la postérité et finissent fatalement par avoir raison contre les gens de goût ou soi-disant tels. Ce tableau de Manet, qui représente un monsieur et une dame assis sur un canapé et jouant de la guitare, tableau qui fit prodigieusement rire à l'époque, est dans la galerie Rouart, et on s'aperçoit que c'était une œuvre magistrale; les rires ne s'expliquent même plus. Courbet est représenté par de magnifiques paysages, tel que celui qui a été reproduit dans *les Arts*, par des études de fruits d'une vigueur extraordinaire, et par un portrait du *Philosophe Trapadoux*, que M. Fantin, visitant un jour la collection, reconnut instantanément et déclara fort ressemblant (il en savait quelque chose, ayant eu un soir sur les bras le « philosophe Trapadoux » abominablement ivre). Toutes ces peintures se suivent et se tiennent, de Daumier à Corot et à Millet, et de ces maîtres à Manet, de la plus solide façon.

D'autres exemples de la logique dans le choix des œuvres d'art se rencontrent et même abondent dans la collection Rouart, à ce point que je ne puis signaler que les grandes lignes de ces filiations ou de ces analogies.

Un de ces exemples. Le collectionneur s'était intéressé passionnément à l'œuvre de Millet et de Corot. Mais ce qui se passa aux côtés de Corot et de Millet ne pouvait le laisser indifférent. Il devait étudier l'œuvre de Rousseau entre autres, et tenter d'avoir des spécimens de son œuvre : il en possède quelques belles notes, parmi lesquelles une émouvante *Vue de Bressuire le soir* et une magnifique préparation de tableau, une forêt en grisaille, qui peut se placer à côté de n'importe quel Hollandais. Après Corot, quel homme apportait l'accent le plus nouveau, les recherches hardies et spontanées qui continuaient l'évolution du paysage? C'était, sans contredit, Jongkind, qui, d'une main, se rattache à la tradition qui a donné au monde les Van Goyen, les Ruysdael et les Van der Neer, et qui, de l'autre, défriche le chemin pour ceux qui doivent procéder directement de lui, c'est-à-dire pour l'école impressionniste. Aussi M. Rouart possède-t-il de nombreux et superbes Jongkind, que je n'ai plus la place de vous énumérer. Mais il ne saurait encore s'arrêter là. Après Jongkind, l'amateur peut-il se désintéresser de ceux qui le suivirent et qui, à leur tour, continuèrent de chercher en eux-mêmes, et non dans les formules d'école, les moyens et l'expression, le sentiment et le métier? Ce serait contraire à cette logique de la passion dont nous parlions à l'instant : c'est pourquoi nous rencontrons une belle peinture de Pissarro, ainsi qu'un effet de neige, et une capitale peinture, *le Pavé de Chailly à Fontainebleau*, par Claude Monet, et aussi des spécimens de l'œuvre de Cézanne.

Un autre de ces exemples du prolongement de ces curio-



JONGKIND. — CLAIR DE LUNE
Collection de M. Henri Rouart

sités. *La Femme bleue* de Corot est une des gloires de la collection. *La Femme bleue* de Renoir en est une des délices. On ne saurait imaginer Renoir représenté par une note plus aiguë, plus délicate. A l'époque où M. Rouart l'acheta, peut-être ignorait-il que Corot fût un des peintres qui émurent le plus profondément la jeunesse de Renoir. Comment le devinerait-on, avec les différences si tranchées entre les deux natures; mais comment le nierait-on en présence du mystère des affinités, et comment ne jouirait-on pas de tels voisinages qui proviennent, encore une fois, non du hasard et du caprice, mais de la sûreté avec laquelle l'amoureux d'art procède dans ces coups de cœur? Renoir, qui est une des plus personnelles et des plus hautes natures artistiques de la dernière période, devait avoir ici la plus large place. Outre *la Femme bleue*, nous voyons le tableau le plus vaste et un des plus beaux qu'il ait composés, celui d'une amazone caracolant au bois de Boulogne avec un jeune garçon à ses côtés. Plus tard, cette œuvre, d'une merveilleuse finesse, ira dans quelque musée, ou tout au moins sera classée dans ce musée suprême qu'est l'histoire.



COROT. — LA MÈRE ET SON ENFANT
Collection Henri Rouart

Enfin, pour en terminer avec ces linéaments d'une collection ramenée, ainsi que nous le disions en débutant, à un organisme vivant et complet, nous observons que, dans la peinture de paysage comme dans la peinture d'humanité, M. Rouart a rassemblé ceux qui, aux côtés des maîtres, les complètent, les expliquent, évoluent en même temps qu'eux, soit sur la large route qu'ils ouvrent, soit dans les sentiers délicieux qui y affèrent. Lavieille, Boudin, Lépine viennent ici faire cortège à Corot, à Rousseau, à Jongkind. Cals, Tassaert, et divers autres charmants « petits peintres » représentés en nombre par maintes scènes et notes tendres, discrètes, attentives, d'un métier appétissant, apportent comme la menue monnaie de Daumier et de Millet, et quelle précieuse monnaie! Courbet, paysagiste puissant, a pour voisin un autre puissant paysagiste et aussi réaliste vigoureux comme peintre de mœurs, Gustave Colin, qui se rattache à l'Espagne par Arras, comme Courbet s'y rattache par Besançon. Tout cela n'est-il pas des plus intéressants? Tout cela ne forme-t-il pas un ensemble que l'on peut lire comme un livre, dont chaque chapitre est complet, dont chaque feuillet a pour épisode un paysage où l'on s'attarde, une figure que l'on contemple longuement, une peinture d'intérieur à laquelle on demande quelques instants d'hospitalité?

Mais le livre en question n'a pas de fin; ou plutôt il a, comme les romans attachants, « une suite au prochain numéro ». Car M. Rouart, loin de considérer sa collection comme close et de se renfermer désormais dans les plaisirs rétrospectifs, accueille encore les nouveaux venus dont la personnalité lui paraît forte, tranchée, et dont il ressent, suivant les attractions que nous disions, les affinités plus ou moins fortes avec les grands artistes qui constituent le fond même de la galerie. Ainsi Toulouse-Lautrec, Gauguin, Forain, Hermann-Paul y ont-ils pris place à leur tour, et Miss Cassatt a plus d'un beau morceau dans le voisinage des pages inoubliables de Degas.

Naturellement ces nouvelles acquisitions sont moins nombreuses que celles d'autrefois; il faudrait acheter une autre maison et recommencer une vie. Pour la maison, M. Henri Rouart ne peut s'agrandir d'un côté, du moins, car il a pour voisin M. Alexis Rouart, dont la demeure est aussi bondée d'objets précieux, de peintures, d'estampes, qui forment également un ensemble des plus beaux et des plus féconds en enseignements. Quant à la vie, qui est encore toute vibrante des mêmes ardeurs qu'aux années de bataille, mais tempérée par la bonté et la bienveillance qu'amène l'expérience des belles choses, elle doit être citée, comme nous avons essayé de le faire, comme un modèle pour ceux qui veulent se vouer à la tâche si noble et si rare de soutenir les vrais artistes dans leurs luttes, et de recueillir, exemptes de vanité et de désillusions, les émotions qu'ils procurent.

ARSÈNE ALEXANDRE.



ECRAN

AMEUBLEMENT EN ANCIENNE TAPISSERIE DES GOBELINS, FOND JAUNE. — STYLE DE BÉRAIN

Ancienne collection de M. le Comte Boni de Castellane. — Exposition du Petit Palais 1900

Appartient à M. E. Chappey

L'Art décoratif au XVIIIe siècle

Dès les dernières années du xviie siècle, un certain changement avait commencé de se produire dans le goût du public. Fatigué des solennelles splendeurs qui, au temps des Bérain, des Le Brun et des Boulle, avaient seules paru dignes de rivaliser avec les chefs-d'œuvre des anciens, on aspirait à un art plus libre, plus jeune, plus intime. Tout le monde en sentait le besoin, artistes, amateurs et celui-là aussi dont le désir faisait loi en art comme en tout le reste, le Roi.

Malgré son amour pour la représentation, Louis XIV, vers la fin de son règne, allait de plus en plus à Marly s'affranchir des ennuis de l'étiquette. Et, de même, il souhaitait entourer sa vieillesse d'un décor plus aimable, moins froid, plus souriant. Il subsiste à Versailles quelques preuves de cette évolution. Dans ce qui reste de la Ménagerie, de charmants bas-reliefs achèvent de se détruire sous la toiture en ruine des pavillons d'entrée : ces bas-reliefs représentent des enfants; ils furent exécutés sur la demande expresse de Louis XIV qui écrivait à Mansard : « Il faut partout de la jeunesse. » Dans la salle de l'Œil-de-Bœuf, des enfants encore mènent autour de la corniche leur ronde joyeuse : cette jolie décoration, qui date de la fin du règne, fut également faite pour obéir au vœu du Roi. A la même époque, Gillot dessine sur les murs des boudoirs ses fines arabesques. Dans l'atelier de Gillot, un élève esquisse ses premières toiles, et cet élève, c'est Watteau. Dès 1711, Lemoine, qui sera le maître de Boucher et de Natoire, est assez connu pour que ses œuvres lui ouvrent les portes de l'Académie. Regardez, dans la galerie La Caze, son tableau d'*Hercule et Omphale ;* comparez ces corps élégants et souples, ces draperies légères, ce coloris aimable et gai, aux figures apprêtées, pompeuses, théâtrales des disciples de Le Brun ; vous verrez qu'il y a déjà, chez Lemoine, toute la grâce du xviiie siècle. Sous l'impulsion d'un beau-frère de Mansard, l'architecte Robert de Cotte, une renaissance analogue se produit dans l'ornementation. Consultez, au Cabinet des Estampes, ses recueils de croquis, ses modèles de meubles, de tapisseries, de mosaïques; recherchez dans les musées et dans les vieux hôtels les boiseries dont il a dessiné les rinceaux : toutes ces décorations qu'il imaginait avec une abondance et une facilité merveilleuses, portent le cachet d'un art nouveau. Sans doute, il serait exagéré de dire que le style de Louis XIV a duré moins longtemps que son règne. Le « Louis XV » n'est pas encore né; mais on l'attend, on le cherche et, sous l'impulsion même du Grand Roi, il se prépare lentement.



FAUTEUIL
AMEUBLEMENT EN ANCIENNE TAPISSERIE DES GOBELINS, FOND JAUNE. — STYLE DE BÉRAIN
Ancienne collection de M. le Comte Boni de Castellane. — Exposition du Petit Palais
Appartient à M. E. Chappey

Un style ne se crée pas tout d'une pièce. Jamais un homme, quel que fût son génie, n'a inventé d'emblée, ni surtout imposé au public un système décoratif entièrement inédit. Dans les créations les plus originales, quelque chose survit toujours de ce qui fut l'art de la veille. Lors même que tout le monde demande du nouveau, l'habitude et la tradition sont trop impérieuses pour que longtemps encore on ne s'attarde point à répéter les anciennes formules. On l'a vu vers la fin du xiie siècle, quand le roman a fait place au gothique; cela s'est renouvelé au xvie quand le gothique a lentement



CANAPÉ

AMEUBLEMENT EN ANCIENNE TAPISSERIE DES GOBELINS, FOND JAUNE. — STYLE DE BÉRAIN

Ancienne collection de M. le Comte Boni de Castellane. — Exposition du Petit Palais 1900

Appartient à M. E. Chappey



DÉTAIL DU PANNEAU DE GAUCHE
LA PEINTURE ET LA SCULPTURE
Armoire de Cressent, appartenant à M. E. Chappey

cédé la place aux formes imitées de l'antique. Cela se vérifie de nouveau pendant la longue période qui marque le passage du style de Louis XIV au style de Louis XV.

Le mobilier de salon que reproduisent nos gravures fournit un document caractéristique sur cette époque de transition. C'est un des spécimens les plus complets et les plus beaux de la Régence; c'est aussi l'un de ceux où se retrouve le plus nettement marquée l'influence persistante du XVII[e] siècle.

Par l'ampleur des proportions, par la carrure des formes, par les principaux éléments de la décoration, canapé et fauteuils rappellent, au premier regard, l'époque de Louis XIV. Les sièges sont larges et profonds, les dossiers très hauts, rigides, presque rectangulaires; la courbe des pieds et des appuis est à peine sensible. Une magnifique tapisserie des Gobelins les recouvre; vous y retrouverez tous les ornements auxquels Bérain a attaché son nom. Voici les berceaux de treillage dont il a si souvent orné les étoffes de tenture et les faïences de Moustiers; voici, disposées avec une exacte symétrie, ses épaisses guirlandes de fruits et de fleurs; voici, dans l'axe du décor, le lambrequin dont il a fait un si fréquent usage. Tous ces motifs, les ébénistes et les tapissiers du Grand Roi les employaient couramment cinquante années plus tôt. Et cependant un connaisseur ne saurait s'y tromper. Si la composition garde encore l'ordonnance régulière et pompeuse du temps de Louis XIV, mille détails annoncent l'approche d'un style nouveau. C'est d'abord l'évident souci d'alléger les formes, d'en atténuer l'ampleur, d'en égayer la gravité. Les bois, discrètement décorés de palmettes et de coquilles en très mince relief, n'ont déjà plus la raideur de l'âge précédent. Ils s'infléchissent, se modèlent, se creusent et se terminent en fines volutes. L'or très pâle dont ils sont revêtus, les guillochures qui strient les nombreuses parties nues, ajoutent à l'impression de légèreté. Dans l'intervalle des pieds, les sièges s'arrondissent, et cette courbe, à peine indiquée, suffit à rompre la monotonie. Les hauts dossiers ne s'achèvent plus, comme au temps de Louis XIV, par une sévère ligne droite, ils prennent cette forme d'accent circonflexe qu'Oppenordt appellera le « contour en arbalète ». Mêmes nouveautés, mêmes tendances dans le décor que reproduit la tapisserie des Gobelins. Si le peintre répète ici quelques-uns des motifs favoris de Bérain, il les rajeunit par des combinaisons nouvelles, comme Bérain avait modifié lui-même et fait siens tant d'éléments empruntés à l'Italie et aux Flandres. Il s'astreint encore à la régularité de l'ensemble; mais, dans le détail, il met déjà plus de liberté. Si les guirlandes sont exactement symétriques, elles sont cependant diverses; si les oiseaux occupent dans la composition des places parallèles, leurs attitudes sont toutes variées, et le motif des colombes a déjà la grâce capricieuse d'une fantaisie de Boucher. La couleur même n'est plus celle du siècle qui vient de finir. Çà et là, quelques notes vives évoquent encore la palette robuste et un peu heurtée des peintres de Louis XIV; mais le ton dominant, le jaune pâle du fond, adroitement rompu par des stries plus foncées, annonce déjà les délicates harmonies des tentures d'Audran. Le style qui s'en va et le style qui vient se mêlent donc ici à doses presque égales. Dans l'ensemble, c'est encore la forme solennelle du XVII[e] siècle; dans le détail, c'est déjà la recherche d'élégance qui caractérisera le XVIII[e]. Rien ne résume mieux que ce somptueux salon, d'une exécution raffinée et d'une conservation parfaite, les tendances contra-



DÉTAIL DU PANNEAU DE DROITE
L'ARCHITECTURE
Armoire de Cressent, appartenant à M. E. Chappey

dictoires et les incertitudes de l'art mobilier au commencement de la Régence.

A ce moment, si l'on excepte les Boulle qui continuent à copier leurs modèles anciens, tous les ébénistes sont en quête de renouveau. Mais, tandis que la plupart se bornent à le chercher dans la décoration extérieure, dans l'emploi des vernis, des découpages et des peintures, un artiste plus ori-



ARMOIRE EN BOIS DE ROSE, ORNÉE DE BRONZES
PAR CHARLES CRESSENT, ÉBÉNISTE DU RÉGENT (1685-1768)
Ancienne collection Ferdinand de Rothschild, de Londres. — Ancienne collection de M. le Comte Boni de Castellane
Appartient à M E. Chappey



DÉTAIL DU PANNEAU DE GAUCHE
LA MUSIQUE
Armoire de Cressent, appartenant à M. E. Chappey

ginal, Charles Cressent, s'applique à le trouver dans la structure même de ses meubles. Sur ce novateur, on a peu de renseignements précis. On a longtemps ignoré les dates de sa naissance et de sa mort; on croit aujourd'hui qu'il vécut de 1685 à 1768. Il était originaire d'Amiens. Son père, François Cressent, était un sculpteur de mérite et avait produit de nombreuses statues, dont plusieurs ornent encore les églises de cette ville. Charles Cressent commença par exercer le métier paternel. On le trouve à Paris en 1714 où on l'emploie d'abord à restaurer des sculptures de Girardon et de Robert le Lorrain. Il obtient ensuite quelques commandes de statues. Mais l'art décoratif l'intéresse surtout. Il dessine des ornements et des maquettes qui sont remarqués par le Régent. Cet homme de goût, qui se piquait lui-même de cultiver les arts, l'attache à sa personne et le prend pour ébéniste, Cressent dit même pour conseiller. On a gardé, en effet, quelques écrits de l'artiste. Ce sont les catalogues de trois ventes qu'il a faites en 1749, en 1757, en 1765, et les préfaces qu'il y a jointes sont les sources des seuls renseignements que l'on ait sur sa vie. On y voit que Cressent, au moins sous la Régence, avait dû amasser une certaine fortune, car ses ventes ne se composaient pas uniquement de ses meubles, mais de tableaux et d'objets d'art qu'il avait amassés. Il rappelle à ce propos qu'il est un amateur éclairé, et que son protecteur, le Régent, n'achetait jamais une peinture sans prendre son avis. Ces catalogues ont encore un autre mérite : ils nous aident à reconnaître les œuvres de Cressent. Celui-ci ne signait pas ses meubles. Mais les descriptions qu'il en donne ont permis d'en retrouver plusieurs et, par analogie, de lui en attribuer d'autres.

Ce qui distingue tous ces ouvrages, c'est la simplicité et la noblesse des formes, l'emploi en marqueterie des bois de rose, de violette et d'amarante, la sobriété de l'ébénisterie qui ne sert guère qu'à faire valoir l'élégance et la richesse des cuivres. Les bronzes de Cressent sont la perfection même, et l'on ne saurait s'en étonner puisqu'il était sculpteur, et qu'à l'exemple de Boulle, dont on pense qu'il fut l'élève, il modelait de sa propre main tous ses motifs d'ornement. Ces motifs sont tantôt des singes imités de Gillot, tantôt des figures gainées dont le type rappelle les femmes de Watteau, parfois des médaillons d'empereurs romains, le plus souvent des groupes d'enfants. Les rinceaux qui les accompagnent sont toujours d'un dessin large et robuste, sans aucune des complications où se plairont les ébénistes de Louis XV. Ces qualités, communes à tous les meubles de Cressent, on les retrouve au plus haut degré dans les deux admirables armoires qui figurèrent au Petit Palais, pendant l'Exposition de 1900. Ces deux pièces, d'une importance exceptionnelle, proviennent de la collection de M. de Selle, « en son vivant trésorier général de la Marine », et furent vendues après sa mort, en 1761. Elles firent successivement partie du cabinet de M. Ferdinand de Rothschild et de celui du comte Boni de Castellane. Elles appartiennent aujourd'hui à M. Chappey. De forme extrêmement simple, ornées seulement, à la base et au sommet, d'une large moulure droite, elles portent chacune, sur leurs vantaux de bois de rose satiné, deux groupes allégoriques d'enfants que soutiennent des sortes de guéridons décorés de guirlandes et qu'encadrent des filets agrémentés de feuillages. L'un des groupes représente *l'Architecture*, un autre *la Peinture* et *la Sculpture*, le troisième *la Musique*, le quatrième *l'Astronomie;* chacun d'eux est une merveille de grâce spirituelle et aisée. Deux chimères affrontées (encore un motif favori de



DÉTAIL DU PANNEAU DE DROITE
L'ASTRONOMIE
Armoire de Cressent, appartenant à M. E. Chappey

Cressent) ornent les clefs ; de loin en loin, quelques volutes viennent animer les surfaces nues de l'ébénisterie. Le tout est un chef-d'œuvre de distinction et de mesure qui marque, entre les excès de deux styles, un moment unique dans l'histoire du goût français.

MAURICE DEMAISON.



ARMOIRE EN BOIS DE ROSE, ORNÉE DE BRONZES
PAR CHARLES CRESSENT, ÉBÉNISTE DU RÉGENT (1685-1768)
Ancienne collection Ferdinand de Rothschild, de Londres. — Ancienne collection de M. le Comte Boni de Castellane
Appartient à M. E. Chappey

TRIBUNE DES ARTS

L'Institut Städel, de Francfort, où est installée la galerie publique, une des collections les mieux choisies et les plus sympathiques de l'Allemagne, possède un portrait de femme qui mérite d'être recommandé d'une manière toute spéciale à l'attention des amateurs. Nous le reproduisons ici d'après une excellente photographie de la maison Braun.

Certes, voilà une dame aux traits et au port noblement distingués, et, si on ne considérait encore son portrait qu'au point de vue du renseignement qu'il fournit sur le costume italien au XVIe siècle, on pourrait dire que c'est le document le plus riche et le plus probant qu'on ait rencontré.

La belle dame est vêtue d'une robe de drap vert qu'ornent au corsage, et aux manches, des filets d'or répétés; il en sort une chemisette et des manches de lingerie finement brodée; autour du col passent deux chaînes précieuses, dont la plus petite soutient un médaillon en camée ou en émail; la tête est coiffée d'un réseau de fil d'or et de pierres précieuses. Des boucles d'un travail raffiné pendent des oreilles; les mains sont occupées à tenir les gants et un éventail à plumes de la forme usuelle en ce temps. Le coude droit est appuyé sur le bras de la chaise; le bras gauche repose sur une table couverte d'un tapis oriental au fond rouge. A l'effet pittoresque de cet appareil luxueux se joint celui du fond, assombri, à droite, par un rideau vert tendu à l'italienne, ouvert à gauche, en la trouée d'une fenêtre, sur la perspective d'une vallée sillonnée par un fleuve, au bord duquel est située une ville que rendent remarquable des ruines romaines; au dernier plan, des montagnes escarpées.

A la vue de ce tableau (peint sur bois, hauteur $1^{m},36$, largeur $0^{m},79$), quel amateur n'éprouvera le désir de savoir qui le portrait représente et quel artiste en est l'auteur? Mais ce sont là questions qui, à l'heure présente, ont encore besoin d'être éclaircies: tant d'opinions différentes ont été émises par des gens compétents.



Cliché Brogi. PARMIGIANINO. — ANTEA. CORTIGIANA
Museo nazionale. — Napoli

La galerie de Francfort est entrée en possession de ce tableau en 1850, à la vente aux enchères de la collection du roi Guillaume de Hollande. On crut longtemps y reconnaître la figure de la belle Julie Gonzaga, exaltée par Vasari comme un chef-d'œuvre de Fra Sebastiano del Piombo, dépassant en perfection tout ce qu'il avait peint jusque-là en fait de portraits. Ce portrait aurait été exécuté sur la commande d'un amoureux de cette dame, le cardinal Hippolyte de Médicis, qui l'aurait gardé à Rome jusqu'au moment où il fut envoyé en France au roi François Ier qui le plaça dans sa résidence de Fontainebleau.

Cette version est aujourd'hui totalement abandonnée, car elle manque de tout fondement positif. D'abord, rien ne permet d'identifier les traits de la dame avec ceux de Julie Gonzaga (1); en second lieu, rien dans la peinture ne décèle la main de Fra Sebastiano del Piombo.

Abandonnant pour le moment l'enquête sur le sujet représenté, on a fait, dans ces derniers temps, maintes conjectures sur l'auteur. Le célèbre critique italien Morelli a cru devoir le classer parmi les œuvres d'un peintre de talent versatile, tel que le Sodoma, en combattant l'opinion du premier critique de l'Allemagne, M. Bode, qui avait proposé le nom de Jan Scorel. M. Venturi, professeur à l'Université de Rome, a, à son tour, proposé le nom du Parmesan. Le directeur actuel de la galerie de Francfort, M. Weiszæcker enfin, dans son nouveau catalogue raisonné, n'hésite pas à adopter cette dernière attribution en classant le portrait sous le nom de Parmigianino, nom qu'il juge *in jeder Hinsicht zutreffend*.

Ce ne sont là que des opinions, et c'est ce qui m'engage à poser la question, que j'estime toujours ouverte, devant le public de votre journal, qui pourrait bien émettre ses doutes sur chaque nom de peintre qu'on a proposé.

En effet, en songeant à un artiste tel que Fra Sebastiano, nous savons qu'il s'agit d'un peintre qui s'est transformé tour à tour sous l'influence d'abord du Giorgione, puis de Raphaël, et en dernier lieu de Michel-Ange. Or, dans le portrait dont il s'agit, on n'aperçoit rien de tout cela.

Quant au Sodoma, qui du reste semble s'être occupé fort peu de portraits, on ne saurait trouver dans tout son œuvre une figure qu'on pût rapprocher de celle-ci en ce qui touche le fini et le soin de l'exécution, tant dans l'essentiel du sujet que dans ses innombrables accessoires.

Si, sous ce rapport, on serait plus incliné à penser à un peintre flamand, tel que Jan Scorel, l'œuvre en elle-même, à vrai dire, dans son caractère d'une spontanéité classique éminemment italienne, repousse toute idée de l'intervention d'une main d'un artiste du Nord.

Procédant ainsi par voie d'exclusion, peut-être serait-on tenté en conclusion d'accueillir de préférence l'attribution au Parmesan, si une comparaison immédiate entre la manière de peindre, telle qu'elle apparait dans le tableau de Francfort et dans les quelques portraits de l'élégant peintre de Parme, confirmait l'impression des deux reproductions qui se présentent ici sous le regard du lecteur.

Entre les deux questions soulevées par ce portrait, il existe certainement une relation qui n'est point à négliger, et il est permis d'argumenter que la solution de l'une ne saurait que faciliter celle de l'autre.

Il faut espérer donc que, tôt ou tard, l'expérience et la pénétration de quelque personne de mérite parviendront, par l'une ou l'autre de ces deux voies, à apporter la lumière désirée sur un sujet aussi intéressant.

UN AMATEUR.

(1) Selon ce que rapportent les annotateurs de Vasari (édition Sansoni), le véritable portrait de Julie Gonzaga se trouverait à Longford Castle, chez lord Radnor. Il serait bien intéressant d'en publier une gravure.



Cliché Braun, Clément & Cie.

AUTEUR INCONNU (LE PARMESAN ?). — PORTRAIT DE DAME
Institut Städel. — Francfort-sur-le-Mein

Un portefeuille aux armes brodées

de Victor-Amédée III, roi de Sardaigne

L'art de broder à l'aiguille remonte à une haute antiquité. On croit qu'il est encore plus ancien que l'art de broder au métier (tapisserie). Il a été universellement cultivé en



PORTEFEUILLE AUX ARMES DE VICTOR-AMÉDÉE III, ROI DE SARDAIGNE (vers 1780)
Collection Tardieu

Angleterre, en Allemagne, en Flandre, en Italie et en France durant le moyen âge. Une des œuvres les plus curieuses de l'époque romane est au musée de Munich, la mitre de Seligenthal, sur laquelle le martyre de Thomas Becket (mort en 1170) est représenté dans une broderie en or. Citons les vêtements des ducs de Bourgogne, brodés à l'aiguille, vers 1450, propriété du musée de Vienne, représentant le tissu flamand. Une fort belle mitre a fait partie de la collection Spitzer. La cathédrale de Saint-Bavon, à Gand, possède un ornement d'église complet de ce même travail, chasuble, dalmatique, tunique et chape, brodé en 1490, d'après les dessins de Gérard Horenbour, peintre gantois. Une sorte de broderie à l'aiguille, fort artistique, particulièrement répandue au xve siècle, est celle des figures historiques, saints, etc., exécutée en points longs *(Platstich,* en allemand), le plus souvent sur taffetas avec des fils d'or ou plaqués d'or. Les têtes et les mains des personnages y sont ordinairement réservées en taffetas jaunâtre et les traits indiqués en simples lignes de broderie, en fil de soie. Le xvie siècle a continué ce genre de travail en l'améliorant et en remplaçant le fil d'or par la soie de toutes couleurs. Durant ce même siècle, on fit, dans les couvents, ce genre de travail fréquemment.

C'est, ici, le lieu de parler des belles broderies exécutées aussi dans les couvents, durant les xve et xvie siècles, avec du fil blanc et jaune, blanc et bleu, blanc, jaune et bleu, sur de la toile blanche, nappe et ornements d'autel d'un dessin admirable.

Il existe, dans l'église du Puy-Saint-Gulmier (Puy-de-Dôme), un superbe voile en soie, de 1640 environ, brodé en or aux armes de Charlotte de Villelume, abbesse du monastère de Bénédictines de Saint-Genès-les-Monges, voisines du Puy-Saint-Gulmier et supprimées à la Révolution. Dans l'église d'Herment (Puy-de-Dôme), il y avait de magnifiques chapes en soie blanche, de l'an 1783, brodées en or et fil de soie de couleur, aux armes de Claude de Bosredon, baron d'Herment, et de sa femme Clotilde Jehannot de Bartillat. Une dame, que nous avons connue fort âgée, nous raconta qu'elle avait coupé, en 1793, pour les sauver de la destruction, les armes de ces chapes et leur entourage, et nous en remit un exemplaire.

Nous possédons un précieux portefeuille dont *les Arts* donnent ici la reproduction. Il est en soie blanche, brodé en or et en argent, avec des fils d'or et des paillettes de même métal. D'un côté, il offre les armes du royaume de Sardaigne, surmontées de la couronne royale, ayant pour supports deux lions contournés, avec des attributs militaires, des drapeaux, etc., etc. De l'autre côté, le chiffre V. A. entrelacé. Ce portefeuille royal est celui de Victor-Amédée III, roi de Sardaigne. Il remonte à 1780 environ ; et l'on pense qu'il avait été donné à l'une des deux filles de ce monarque, qui avaient épousé les deux frères du roi Louis XVI. La tradition ajoute que le même portefeuille aurait été pris au palais des Tuileries, le 10 août 1792, lorsque la populace s'empara de ce palais, après un combat acharné contre les Suisses. Il nous vient d'un grand amateur qui le tenait de son aïeul, chez qui la tradition ci-dessus s'était perpétuée.

AMBROISE TARDIEU.

De la Pierre, peintre

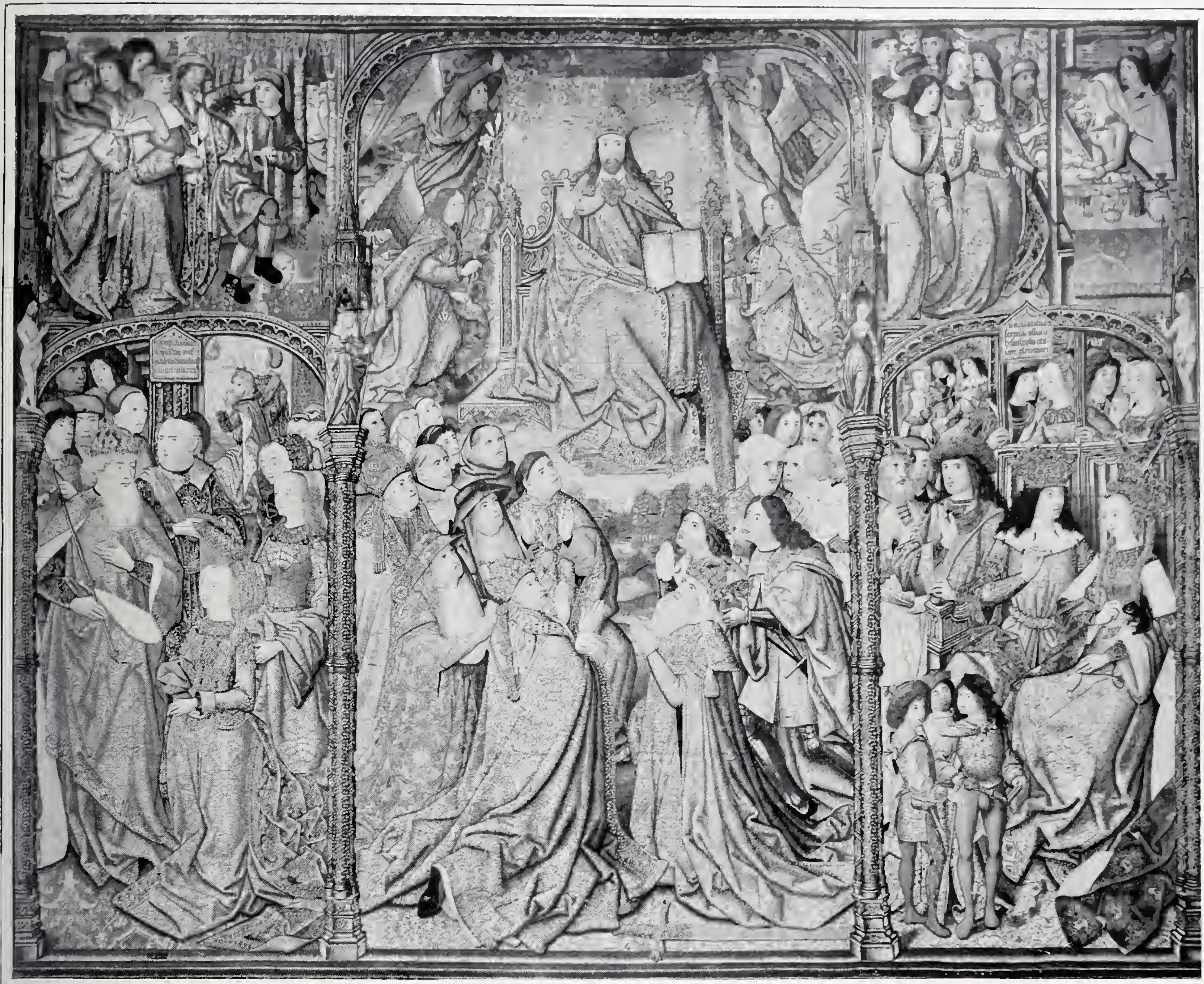
Chaville, 2 juin 1902.

MONSIEUR,

Pour contribuer, dans la faible mesure où je le puis et surtout où je suis qualifié pour le



PORTEFEUILLE AU CHIFFRE DE VICTOR-AMÉDÉE III, ROI DE SARDAIGNE
Collection Tardieu



TAPISSERIE GOTHIQUE. — FABRIQUE D'ARRAS XVe SIÈCLE. — Soie, or et argent, travail à l'aiguille
Achetée au duc de Mazarin par le maréchal de Villars qui la plaça dans son château des Aygalades

faire, à répondre à la question posée par la lettre de M. Munier-Jolain :

Le peintre de la Pierre ne peut être qu'un artiste lyonnais d'origine ou d'adoption, je le suppose, voici pourquoi. Une personne de ma famille apporta, de la région lyonnaise que ses ascendants et elle-même avaient habitée sans interruption depuis trois générations, au Havre où elle vint se fixer vers 1855, une douzaine de portraits de famille, parmi lesquels un admirable portrait de vieille dame signé de Lapierre et portant sur le bas du cadre (Louis XVI, bois sculpté doré) une étiquette imprimée, visiblement fort ancienne : « De la Pierre. Lyon 1787. » Comme pendant, un portrait d'homme qui passe pour représenter le mari de la dame âgée, de moindre valeur artistique, non signé, et que mon parent attribuait, sans en être certain et sans que la chose parût évidente, au même artiste. Je crois d'autant plus aujourd'hui son hypothèse exacte que ce portrait présente une grande analogie avec celui que vous publiez (Page 35, n° 5 des *Arts*).

. . . .

En rappelant mes souvenirs *je crois* avoir entendu dire à mon parent « que l'artiste avait fait le portrait de son grand oncle, longtemps avant celui de sa grand'tante — ce qui pourrait expliquer l'infériorité du portrait d'homme, sa non signature, l'âge du modèle moindre que celui de la vieille dame ; et aussi que le portrait de femme avait été exposé au Havre en 1867 ».

Recevez, Monsieur, mes très distinguées salutations.

E. GAUTIER.

Petit Courrier des Arts

L'événement le plus considérable du mois dernier, dans le monde de la curiosité et des arts, *n'est pas*, comme vous pourriez le penser tout d'abord, certaine vente... que vous devinez, sans que j'aie d'ailleurs besoin de la nommer.

C'était un événement judiciaire si vous voulez, parisien, cela ne fit pas de doute. Mais, à tout prendre, ce n'était pas un événement « mondial », comme on dit à présent. Tandis que celui dont nous avons à vous entretenir prête singulièrement aux méditations de tous ceux que passionne ce que l'on pourrait appeler la vie même des grandes œuvres d'art.

Les trésors de l'art des temps passés ne sont pas, en effet, des momies, des morts plus ou moins bien conservés. Ce sont des choses vivantes, d'une vie singulière, intense, qui, au rebours de tous les phénomènes vitaux, devient plus puissante et plus certaine à mesure que les siècles s'accumulent sur ces objets.

Ne croyez pas qu'il s'agisse là d'une simple figure poétique. Ce sont des faits réels, tangibles. Alors que beaucoup d'œuvres d'art de notre temps apparaissent mort-nées, et que l'on assiste à la mort progressive et sûre de beaucoup de choses célèbres de la veille, au contraire, la résurrection des chefs-d'œuvre des époques anciennes est éclatante, et elles nous font palpiter à l'unisson de la vie qu'elles ont conservée en elles et qu'elles décèlent à nos yeux.

L'inscription tracée sur les murs de la National Gallery le constate avec une belle et simple éloquence : *The works of those who have stood the test of ages, have a claim to that respect and veneration to which no modern can pretend*. C'est à l'Angleterre que nous

empruntons la phrase qui resume et apprécie le mieux l'événement dont nous voulons parler, — et qui s'est passé en Angleterre même. Il s'agit de l'achat de diverses œuvres d'art ancien à des conditions de prix qu'on peut véritablement nommer inouïes.

Nous les reproduisons dans cette causerie; on voit que ce sont des morceaux d'une singulière importance, et l'on ne sait auquel donner la palme. La tapisserie d'Arras, merveille de richesse et de travail, spécimen parfait de l'art du XVe siècle, voudrait à elle seule toute une notice qu'un Muntz ou un Gerspach pourraient seuls tenter. Cette tapisserie, tissue de soie, d'argent et d'or, provient d'Espagne, après avoir passé par les mains de Mazarin et du maréchal de Villars. Elle a donc, outre sa beauté, des titres de noblesse assez peu communs. Ses dimensions, sa conservation, l'opulence de son style, le caractère grave et vivant de ses personnages, la mettent au même rang que telle pièce que l'on pourrait citer, orgueil des plus grands musées. Le prix considérable de 2,500,000 francs auquel un amateur l'a acquise est-il insensé? Cherchez quelque autre pièce de ce genre et vous pourrez répondre après.

Voici encore un double triptyque de Nardon Pénicaud, un émail que l'on peut qualifier d'émouvant. L'Ensevelissement du Christ en fait le sujet principal, surmonté de la scène du Calvaire. A gauche est la Descente de Croix et au-dessus le Portement de Croix; à droite, la Résurrection et au-dessus le Christ dans les Limbes. C'est, comme vous le voyez, une belle et ample conception, une composition d'un équilibre à la fois ingénieux et grandiose. Mais c'est, avant tout, l'œuvre capitale d'un des grands maîtres de l'art français. Nardon Pénicaud a, en effet, une puissance, une robuste simplicité, une richesse profonde qui n'appartiennent qu'à lui et qu'aucun de ses descendants, émules ou successeurs, n'a dépassées, si magnifique qu'ait été l'épanouissement de l'art de l'émaillerie limousine. L'œuvre fut fièrement signée par son auteur, qui souvent se contentait simplement de signer, non pas de son nom, mais de son style. Il y attachait donc de l'importance. Que devons-nous donc en penser nous-mêmes? Ce qu'en a pensé l'acquéreur en la payant plus de 100,000 francs.

Enfin voici tout un ameublement en tapisserie des Gobelins, fauteuils, bergères, écran, canapé, où Boucher, qui le signa également, a déployé toutes les grâces luxuriantes de son goût décoratif, floral et paysagiste, toutes les spirituelles voluptés de son imagination « pastorale ». A la rigueur, l'engouement sans pareil pour tout ce qui est art français du XVIIIe siècle suffirait pour justifier le prix de 1,522,500 francs que cet ensemble a coûté. Mais la qualité et l'importance de l'ouvrage dispensent d'invoquer des raisons de mode.

Voilà donc trois œuvres d'art dont la valeur, traduite en chiffres, dépasse 4 millions de francs. Est-ce là une folie? Pour que ce fût une folie, en effet, il faudrait que l'on ne pût désormais réunir des millions, et qu'en revanche il fût possible de refaire des émaux de Pénicaud, des *arrazzi* précieux et des décorations de Boucher. Or c'est le contraire qui a lieu.

Et c'est là justement les considérations que nous voulions indiquer, et ce qui nous faisait dire que cette triple acquisition était un événement d'une portée réelle. L'Angleterre nous donne ainsi l'exemple des grandes prix que l'on peut et que l'on doit payer les œuvres d'art de premier ordre. Elle crée ainsi une sorte de tarif idéal de la rareté. Evidemment, dans sa belle sentence, la National Gallery ne pouvait s'occuper que du respect et de la vénération que nous devons aux splendeurs de l'art ancien, car le musée est le domaine de la pensée pure. Mais vous aurez une vérité tout à fait complète si vous ajoutez trois simples petits mots à cette sentence: « Les œuvres de ceux qui ont subi l'épreuve des siècles ont droit à un respect, à une vénération et *à des prix* auxquels aucun moderne ne peut prétendre. »

Les fortunes immenses sont devenues plus nombreuses, relativement, que les œuvres d'art ancien de beauté ou d'importance capitale. Il n'y aurait donc disproportion et anomalie que si ces œuvres n'atteignaient pas des prix en raison directe de ces fortunes. Les compétitions sont destinées à devenir encore plus vives à mesure que les objets de cet étiage deviendront encore plus rares. On pourrait donc presque dire sans paradoxe qu'en payant un million et demi un émail de Limoges, ou deux ou trois millions un Titien ou un Rembrandt exceptionnel, on fait encore une bonne affaire.

D'ailleurs, il ne faudrait pas croire que les œuvres d'art très considérables que les siècles nous ont transmises aient jamais été payées si bon marché qu'on le suppose et que les légendes le donnent à penser. Les surprises de quelques ventes, dans les temps de crise, les revirements fantasques de l'opinion à certaines époques, le contraste toujours surprenant et choquant entre le prix donné à des artistes méconnus pour des œuvres qui *sont devenues* des chefs-d'œuvre, et la valeur que maintenant nous attribuons à ces morceaux, tout cela a contribué à former ces légendes du « bon marché » des œuvres d'art d'autrefois. Mais elles étaient déjà des choses d'exception, à tout prendre (à plus forte raison le sont-elles devenues dans une progression aussi naturelle qu'elle est effarante), sans cela on aurait trouvé des émaux de Pénicaud dans toutes les chaumières, des tapisseries rehaussées d'or et de soie dans les intérieurs des petits bourgeois, et des Titien chez la plupart des gondoliers.

Ce qui était plus commun, peut-être, c'étaient les belles choses de niveau plus moyen, les œuvres secondaires des grands maîtres ou les œuvres importantes des maîtres de second ordre, ou bien encore les produits populaires, anonymes, des époques et des races qui eurent le goût, le raffinement, le talent innés. Mais ces choses deviennent elles-mêmes d'une très convenable rareté, et elles auront leur tour dans la grande chasse à l'objet d'art lorsque les pièces de premier ordre auront été à peu près complètement épuisées.

Cette question de la raréfaction des œuvres d'art ancien est également une de celles qui peuvent nous suggérer des réflexions à propos du triple achat que nous avons mentionné. Il viendra un temps où les richissimes amateurs ne pourront plus eux-mêmes faire de conquêtes. En attendant il est toute une catégorie d'acquéreurs qui ne peuvent plus guère en faire: ce sont les États. Il est heureux pour les habitants de ces Etats que les grands musées existent déjà et soient richissimes, sans cela on ne pourrait plus les créer à l'heure actuelle. Jadis, c'étaient les chefs des États ou les États eux-mêmes qui étaient des grands acheteurs d'œuvres d'art. A présent, avec la bonne habitude que les Parlements ou les Gouvernements ont prise de « justifier » avant tout, pour les équilibres de budgets, sur les dépenses artistiques ou intellectuelles, qui sont pourtant, pour certains pays comme le nôtre, un des principaux éléments de fortune publique sinon le principal, les États sont le plus souvent au premier rang... des spectateurs.

Cependant le problème de ces grands achats tôt ou tard devra les préoccuper, non peut-être pour en effectuer eux-mêmes, — mais pour les empêcher. Mais ici, nous touchons à une certaine question de « loi Pacca » qui est un peu trop vaste pour être effleurée ici et sur laquelle nous aurons des occasions de revenir. Tout ce que nous en dirons pour le moment, c'est que nous pourrons admettre à la rigueur, pour les États, un droit de préemption, *mais à la condition que les objets soient, dans ce cas, payés à leur valeur*. Comme on voit, le problème n'est pas aisé.

Seulement, il était curieux, dans cette causerie, de noter ce phénomène significatif des temps, que ce sont les particuliers qui jouent aujourd'hui le rôle des États, tandis que ceux-ci aiment mieux attendre les cadeaux que de faire des emplettes.

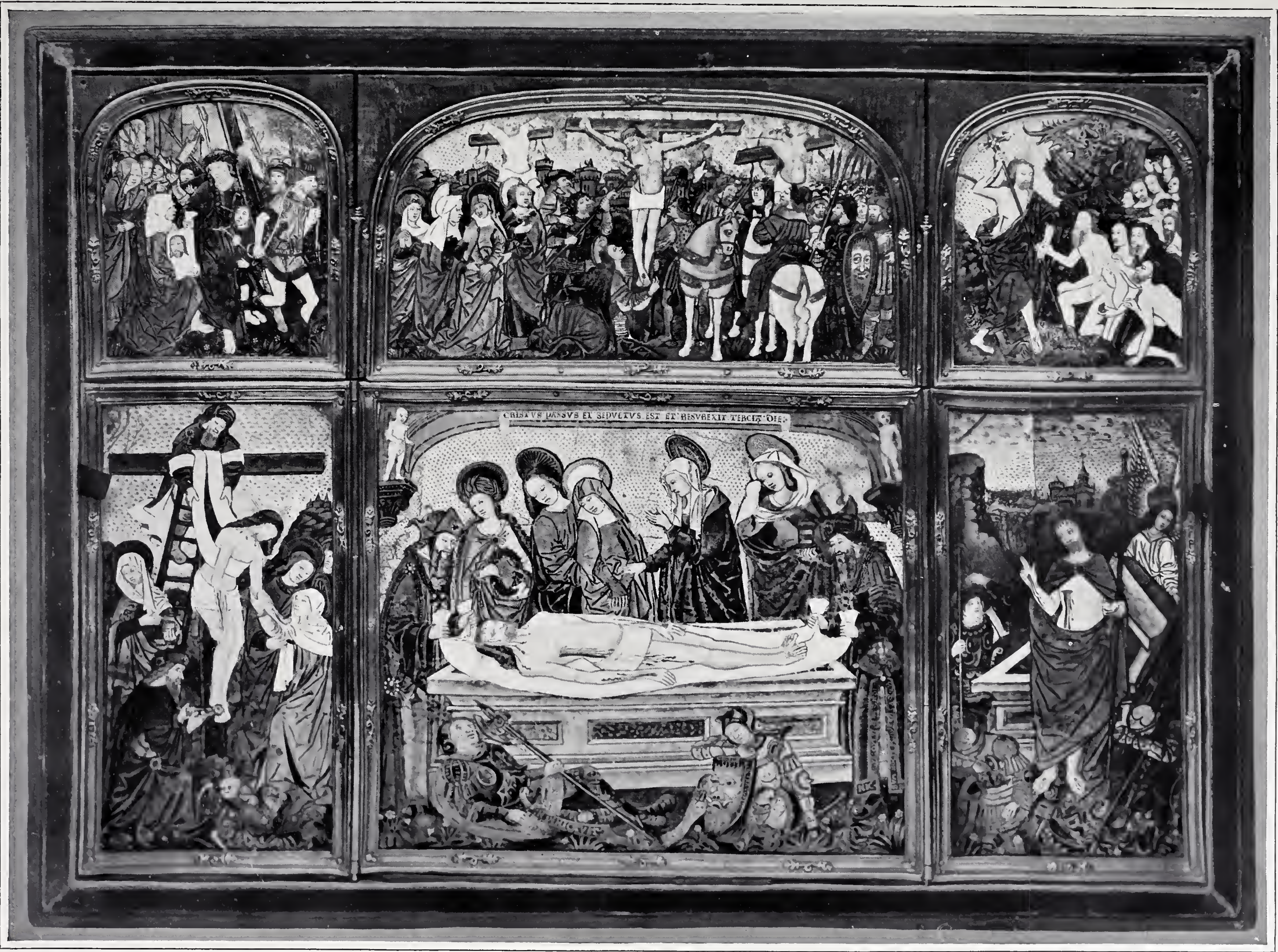
* * *

Bien que la saison des expositions soit maintenant terminée, il nous faut en rappeler certaines avec lesquelles nous sommes en retard et qui ont été particulièrement remarquées. Dans le domaine de l'art moderne, M. Formentin a continué brillamment ses expositions temporaires à Galliéra, avec celle de la reliure contemporaine, et celle des modèles d'art décoratif. Il y a là une très intéressante et très utile tentative, qui rendra certainement des services: à côté de l'Union centrale, le musée Galliéra deviendra, et il est déjà, un instrument d'enseignement décoratif, plus rapide, plus prime-sautier, plus alerte. Seulement, il faudra éviter ce qu'on pourrait appeler « le goût municipal ». Ce n'est pas une critique, c'est une mise en garde.

Dans le domaine de l'art ancien, les archéologues et les artistes, c'est-à-dire les savants et les rêveurs, ont eu de grandes joies avec les fouilles de M. de Morgan et de M. Gayet, à Antinoë. L'Égypte, l'Asie, et d'autres terres encore, contiennent des trésors merveilleux. Il ne serait pas nécessaire à la rigueur d'aller plus loin qu'Herculanum!... Ainsi, et cela nous fait revenir, en terminant, au point de départ de ce courrier, quand on aura conquis, placé dans les galeries publiques et particulières toutes les œuvres d'art qui sont à la surface de la terre, la terre elle-même en contiendra encore en réserve dans ses flancs.

L'art représente donc, non seulement la suprême beauté, mais encore la suprême richesse. Pour finir, nous pourrons en donner un exemple saisissant... et personnel. A une évaluation très modérée, *les Arts*, dans le présent numéro, constituent, par les reproductions qu'ils contiennent, un petit musée qui ne vaudrait pas moins de *dix millions*. Ce n'est pas fait pour donner une mauvaise opinion, ni de notre Revue, ni de la fortune artistique de l'univers.

SAINT-LUC.



SCÈNES DE CRUCIFIEMENT. — TRIPTYQUE D'ÉMAIL DE LIMOGES SIGNÉ PAR NARDON PÉNICAUD (1474-1539)
Appartient à MM. Duveen Brothers de Londres



FAUTEUIL

RECOUVERT DE VIEUX GOBELINS, FOND ROSE DU BARRY. — SUJETS DESSINÉS PAR BOUCHER

Appartient à MM. Duveen Brothers de Londres



FAUTEUIL

RECOUVERT DE VIEUX GOBELINS, FOND ROSE DU BARRY. — SUJETS DESSINÉS PAR BOUCHER (dont cette tapisserie porte la signature)

Appartient à MM. Duveen Brothers de Londres

COURRIER D'ITALIE

Tout en consacrant ses jours à la contemplation des Arts, on peut se préoccuper de la façon dont l'État, dans les pays qu'on habite, administre les musées, les écoles, les monuments dont il a la direction ou la tutelle.

En Italie, ces études sont intéressantes, parce que nulle contrée ne possède autant de musées et autant de monuments, et que les méthodes administratives qui y sont appliquées peuvent servir d'exemple.

L'un des objets particuliers de la loi italienne se rapporte à la taxe d'entrée dans les musées, galeries et établissements assimilés appartenant à l'État.

La question est traitée en France depuis quelques années, mais il ne me parait pas qu'elle l'a toujours été d'une façon suffisante et complète.

Quoiqu'il soit peu agréable de rectifier un confrère, je crois cependant qu'il est utile de le faire.

Dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er février, M. H. Lapauze a publié un travail sur les taxes établies dans divers musées de l'Europe.

Il a fait une enquête sur 95 établissements, qu'il cite, et les a divisés en trois catégories :

1° Gratuité permanente ;

2° Taxe permanente ;

3° Gratuité certains jours.

La troisième classe l'emporte, à la satisfaction de l'auteur, qui est partisan de la taxe mitigée par des jours gratuits; il y a dix ans que j'ai commencé une campagne dans le même sens.

Je n'ai pu comprendre pourquoi M. Lapauze s'est tenu à 95 musées, et je ne m'explique pas comment, en Italie — car c'est de l'Italie seulement que je m'occupe — il a dans ses listes omis certains musées royaux alors qu'il en a cité d'autres.

Ainsi il manque :

Le musée royal de Naples;

Le musée San Martino de Naples;

Les pinacothèques royales de Lucques, Parme, Modène, Palerme et d'autres moins importantes.

M. Lapauze cite également quelques musées civiques, autrement dits municipaux; je comprends qu'il ne mentionne pas les 160 musées de ce genre qui existent en Italie ; mais comment a-t-il pu omettre Pérouse, Sienne, Pise, Ferrare, Brescia et d'autres moins connus et cependant dignes d'être notés ?

L'auteur admet dans sa statistique le *Tabularium* du Capitole de Rome; il n'y comprend pas les thermes de Caracalla, le Forum romain, le Palatin, Pompéi, Herculanum, Pœstum, ressortissant également à l'antiquité et bien plus importants que le *Tabularium*.

M. Lapauze est très sobre de mentions en fait de recettes; il n'inscrit même pas la somme encaissée annuellement par les musées royaux; c'est cependant un argument important pour les avocats de la taxe.

Pour Florence, l'auteur donne des chiffres qu'ici personne n'a compris. A Florence, dit-il, les galeries des Offices et la Galerie antique et moderne encaissent ensemble 100,000 francs; le Musée archéologique 35,000 francs par an.

Il n'indique pas que ces 135,000 lires ne sont qu'une partie de la recette, de sorte que ceux qui ne connaissent pas la question peuvent croire que c'est un total.

Ce n'est pas tout de critiquer, il faut rectifier.

En Italie, l'année administrative financière commence le 1er juillet et finit le 30 juin suivant.

Voici les recettes de Florence pour l'exercice 1900-1901 :

Offices	56,158 lires
Pitti (1).	31,905 —
Musée national	19,234 —
Musée San Marco	15,530 —
Galerie antique et moderne.	13,593 —
Chapelle des Médicis	11,813 —
Musée archéologique et Galerie des tapisseries (2). .	3,434 —
Réfectoires, salles capitulaires, etc.	1,862 —

La taxe d'entrée va de 0,25 c. à 1 lire.

La recette totale dans les musées de l'État et établissements assimilés dans tout le royaume a été, pendant l'exercice 1898-1899, de 479,482 lires.

Elle ne cesse de monter, et le ministre n'aura pas de déception dans son estimation de 500,000 lires pour le prochain exercice, d'autant que la galerie Borghèse est venue s'ajouter aux musées royaux.

Je ne connais pas les recettes effectuées par les musées municipaux; à Rome, elle doit être assez importante pour les musées du Capitole.

A Pise, le Campo Santo et le musée établi dans l'ancien couvent de San Francisco font de 15 à 16,000 lires par an.

Le musée de sculpture du Vatican encaisse, dans les années normales, de 35 à 40,000 lires.

L'entrée est gratuite tous les jours à la Pinacothèque vaticane et dans les Chambres.

Une autre fois je parlerai de l'organisation intérieure des musées et de l'importante question de la conservation des monuments nationaux et des œuvres d'art.

Au moment où il est question de l'admission des femmes à l'Académie de France à Rome, au moins pour la composition musicale, on peut rappeler que, depuis bien des années, les femmes sont admises, à Bologne et à Florence sûrement, et peut-être ailleurs, aux leçons et exercices des Instituts supérieurs des Beaux-Arts.

A l'amphithéâtre, où pose absolument nu le modèle homme vivant, hommes et femmes, peintres et sculpteurs, sont assis sur les gradins les uns à côté des autres.

Aucun inconvénient n'est résulté de cette promiscuité.

Le ministre compétent a depuis longtemps classé la voie Appienne, près de Rome, dans les monuments nationaux.

Les transports par charrois lourdement chargés sont interdits sur la chaussée.

Un procès est intenté au ministre par les riverains qui soutiennent que le classement rend difficiles certaines exploitations agricoles: en attendant la solution du différend, l'interdiction subsiste. Le fait de ce classement peut être mentionné au moment où, en France, dans le département de la Charente-Inférieure, il est question de démolir, pour l'établissement d'un tramway, la chaussée de Taillebourg, célèbre par la victoire remportée en 1248 par le roi Saint Louis, sur les Anglais.

Le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts continue l'établissement de l'inventaire des œuvres d'art conservées dans les églises.

On a déjà relevé plus de 25,000 ouvrages dans environ 1,200 églises.

La méthode est simple et rationnelle; elle mérite d'être citée comme exemple.

D'abord l'inventaire se fait par les fonctionnaires du ministère; c'est un grand point, le ministre pouvant donner des ordres.

La spécification de l'objet comprend :

1° Une brève description, et la nature de l'objet.

2° Les vissicitudes que l'objet a pu éprouver.

3° L'état de conservation et des restaurations, s'il y en a.

4° La propriété de l'objet et ses conditions juridiques.

5° Le nom de l'auteur réel ou supposé.

6° Les dates, inscriptions et autres signes particuliers.

Le détenteur doit signer la feuille sur laquelle sont mentionnées ses obligations, notamment celle de n'apporter aux objets aucune modification sans autorisation préalable.

Les feuilles sont photographiées; un exemplaire est remis au détenteur ; d'autres vont aux archives des Offices régionaux des monuments nationaux et à celles du Ministère à Rome.

(Florence) GERSPACH.

(1) Depuis quelques années Pitti a ses tourniquets spéciaux.

(2) Jamais la recette de ce musée n'a dépassé 4,000 lires par an; nous sommes loin des 35,000 lires.



ÉCRAN

TENDU DE VIEUX GOBELINS FOND ROSE DU BARRY. — SUJETS DESSINÉS PAR BOUCHER

Appartient à MM. Duveen Brothers de Londres



GRAND CANAPÉ

RECOUVERT DE VIEUX GOBELINS FOND ROSE DU BARRY. — SUJETS DESSINÉS PAR BOUCHER

Appartient à MM. Duveen Brothers de Londres

LES ARTS

N° 7 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Août 1902



Cliché Alinari (Florence).

SANSOVINO. — LA MADONE, L'ENFANT JÉSUS ET SAINT JEAN

Groupe en terre cuite, placé dans la salle du rez-de-chaussée du Campanile, et enseveli sous les décombres



Cliché Naya (Venise). ASPECT DE LA PLACE DE SAINT-MARC APRÈS LA CHUTE DU CAMPANILE

LE CAMPANILE DE SAINT-MARC



Il faut vivre en Italie pour sentir l'impression causée, dans toutes les classes sociales, par le *crollo* du Campanile, arrivé le 14 juillet.

Che peccato, quel dommage !

Cette exclamation a retenti partout, dans les cités et les campagnes.

Les Italiens ont un culte pour leurs monuments, ils en sont fiers ; ils les tiennent comme un patrimoine national et local; lorsqu'un accident se produit, c'est un deuil pour le pays.

Le Campanile de Saint-Marc a été fondé, selon les uns, en 888 ; selon les autres, en 911.

Il a été assis, non sur pilotis comme d'autres constructions de Venise, mais sur un petit îlot formé par les alluvions de l'Adriatique.

Le travail a duré longtemps. Pendant plusieurs siècles, le campanile a présenté l'aspect d'une tour carrée, sans ornements sculptés, sans parties ajourées autres que les petites ouvertures destinées à éclairer l'escalier.

Les premiers architectes paraissent avoir eu surtout le souci de la solidité, de l'harmonie des proportions et de l'effet pittoresque ; mais la somptueuse Venise du XVIe siècle ne pouvait plus se contenter d'un campanile si simple : en 1510, elle commanda à Bartolomeo Buono da Bergamo l'étage supérieur, en petites arcades surmontées d'une toiture en pointe, et en 1540, la *Loggetta*, à Sansovino.

Le Campanile a éprouvé de nombreuses *disgrazie* (accidents).

En 1398, la foudre est tombée une première fois sur le clocher ; jusqu'en 1776, époque de la pose d'un paratonnerre, les coups de foudre se sont succédés sept fois ; tantôt ils ont brûlé la *campanaria*, l'édicule des cloches, tantôt ils ont causé des crevasses dans les murs.

L'édicule fut en outre incendié à trois reprises, par le fait d'illuminations à l'occasion de fêtes publiques données pour l'avènement d'un doge ou l'annexion d'un territoire au domaine de la République.

En 1436, un incendie détruisit les boutiques qui, selon l'usage, s'étaient établies contre le monument.

Enfin, le Campanile ressentit des tremblements de terre en 1511 et en 1591 ; ce dernier fit, dit-on, osciller la tour.

Tous ces accidents ne firent pas dévier le monument de la ligne droite d'une façon appréciable, mais ils le fatiguèrent, malgré les réparations dont il fut l'objet.

Dans l'état où il se trouvait au moment de la chute, il mesurait 99 mètres de haut et 13 mètres de largeur à la base ; sa décoration essentielle était la *Loggetta*.

Le Florentin Jacopo Tatti (1486-1570) était élève du célèbre sculpteur Andrea Contucci da Monte San Savino (1460-1529), dit Sansovino. Tatti prit le nom de son maître et s'illustra comme lui ; il exécuta à Florence, à Rome et à Bologne des statues remarquables pour l'époque, par leur



Cliché Alinari (Florence)

LE CAMPANILE DE SAINT-MARC

simplicité et l'accent de vitalité qui les anime. A Rome, il travailla avec l'illustre architecte Bramante.

Venise l'appela, en 1527, pour restaurer et consolider la coupole majeure de la basilique de Saint-Marc; il en fortifia l'intérieur et entoura la circonférence extérieure d'un cercle de fer.

La République le nomma *protomaestro*, et dès lors il fut surchargé de travaux. Il construisit le palais Cornaro, sur le Grand Canal, la bibliothèque de Saint-Marc, la Zecca, l'église San Giorgio dei Greci, et d'autres édifices.

Comme sculpteur, il fit, à Venise, plusieurs statues dans les églises; au palais ducal, les statues colossales de Mars et de Neptune, qui donnèrent à l'escalier le nom d'Escalier des Géants, et, dans la salle inférieure du Campanile, un groupe en terre cuite dorée de la Madone avec l'Enfant Jésus et saint Jean, charmante composition, peut-être anéantie.

Cette salle servait aux commandants de la garde du Grand-Conseil, réuni en séance; elle contenait des peintures secondaires, mais peut-être aussi de Gr. Schiavone et de Tintoret; ce point n'a pas encore été nettement éclairci.

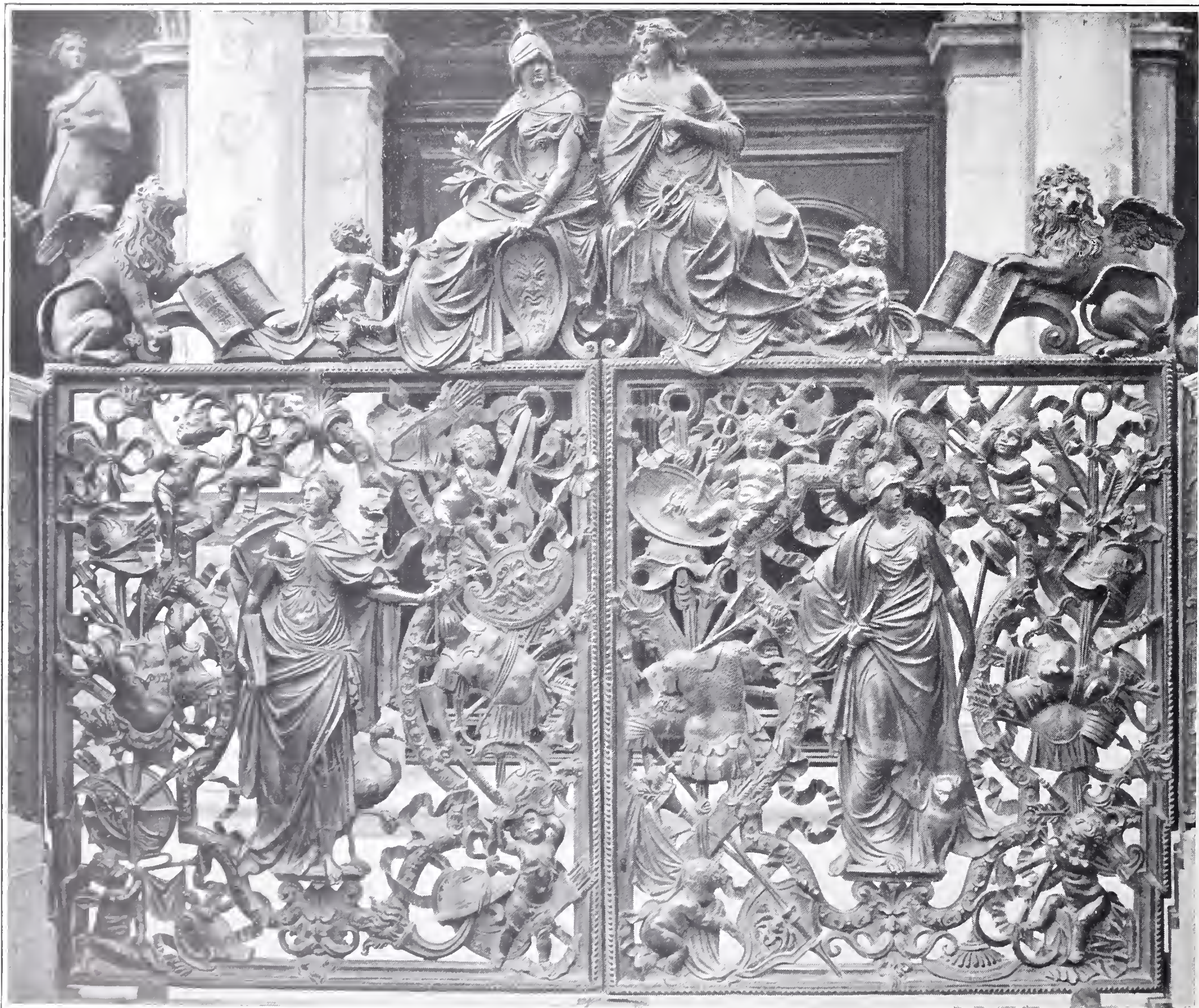
Il n'est pas possible, dans une simple note, d'entrer dans les détails de la *Loggetta*; la reproduction que nous donnons permet d'en juger l'ensemble dans son élégance et sa clarté et quelques-unes des sculptures.

Comme il est d'usage de tout critiquer, on a fait l'observation que les ouvertures des arcs étaient trop grandes, que l'attique était trop haut et que la *Loggetta* était plus une décoration qu'une construction.

Il est vrai que l'attique parait trop élevé, mais on oublie que Sansovino voulait poser des statues entre les bas-reliefs et que c'est bien une décoration qu'il a eu l'intention d'exécuter, et pas autre chose.

Du reste, le peuple se soucie fort peu des principes d'esthétique et de la philosophie de l'art; la *Loggetta* a été dans son goût dès son apparition, il n'a cessé de l'aimer, il en déplore la ruine; c'est le plus bel éloge qu'on en puisse faire du moment où le peuple est un peuple artiste.

Sansovino a conçu toute la *Loggetta*, sauf les portes, mais



Cliché Alinari (Florence).

GRILLES DE LA LOGGETTA, MODELÉES PAR ANTONIO GAIO EN 1750



Cliché Alinari (Florence).

VUE GÉNÉRALE DE LA LOGGETTA DE SANSOVINO

il n a pas exécuté lui-même, ou fait exécuter sous ses yeux, toutes les sculptures.

Il a fait choix des marbres de Carrare et de Vérone. Les statues en bronze posées dans les niches sont de lui; elles représentent Minerve, Mercure, Apollon et la Paix; elles sont d'une grande élégance et d'un modelé excellent, surtout dans les visages.

Les bas-reliefs de l'attique : la Justice, Neptune, la Cha-





Clichés Alinari (Florence). MINERVE — LA PAIX

STATUES EN BRONZE DE LA LOGGETTA, PAR SANSOVINO

rité, sont d'une composition et d'une facture distinguées; ils ont été exécutés, croit-on, par Tiziano Minio et Girolamo de Ferrara, élèves de Sansovino, et d'après ses dessins.

Les *putti*, enfants qui encadrent les bas-reliefs de l'attique, sont postérieurs; ils sont d'Antonio Gaio, qui, en 1750, a modelé aussi les portes de bronze qui ferment la *Loggetta*.

D'autres sculptures montraient, en légers reliefs, Venise, Vénus symbole de l'île de Chypre; Jupiter symbole de Candie.

Tous ces ouvrages ont été ensevelis sous les décombres, et on ne connaîtra l'étendue des pertes que lorsque la place sera déblayée.

Ce travail a été commencé aussitôt par le génie militaire; il sera long, à cause de la masse énorme des matériaux à enlever.

Hâtons-nous de le dire, on a déjà des indices qui permettent l'espérance, au moins dans une certaine mesure.

On a retrouvé deux des quatre statues de Sansovino : le Mercure et la Paix ; la première est mutilée dans les mains seulement, la seconde est décapitée et le bras droit est cassé. Il y a chance pour qu'on retrouve les morceaux, ainsi que les statues de Minerve et d'Apollon ; ces statues sont creuses et non fondues en plein.

Les bas-reliefs de l'attique pourront être reconstitués, quoiqu'ils soient brisés ; il en en est de même d'une partie de l'archivolte des arcades. Les portes de bronze sont sauvées.



Clichés Alinari (Florence). APOLLON



MERCURE

STATUES EN BRONZE DE LA LOGGETTA, PAR SANSOVINO

L'un des *putti* de Gaio a également été retrouvé.

L'ange en bois recouvert de cuivre doré, qui surmontait le campanile, a été projeté sur le sol, il est en plusieurs morceaux, mais facilement réparable. Ce n'est pas, du reste, la statue de 1517, mais une figure posée en 1823.

Ni l'ancienne statue, ni la nouvelle n'ont jamais été tenues comme miraculeuses.

Tout cela est de bon augure et fait espérer que la *Loggetta* pourra être rétablie en grande partie au moins avec les anciens matériaux.

On a aussitôt fait des recherches dans les collections d'anciens dessins si nombreuses en Italie, dans le portefeuille

de la Galerie des Offices de Florence, qui possède quatre-vingt dessins de Sansovino, rien n'a été trouvé se rapportant à la *Loggetta*; les autres recherches n'ont pas donné de meilleurs résultats.

Jusqu'à présent il ne reste que les photographies et des études modernes d'artistes et d'élèves ; on saura en tirer parti.

Les peintures de la salle des gardes sont vraisemblablement perdues, et, chose plus grave, le groupe de Sansovino, en terre cuite, est très probablement broyé.

Mais ici encore on peut espérer, si on parvient à recueillir les débris.

En 1895, lors du tremblement de terre de Florence, dont on a peu parlé il est vrai, mais qui a ému ceux qui l'ont ressenti, une statue en terre cuite de Giovanni della Robbia,



Cliché Naya (Venise). BRÈCHE FAITE PAR LA CHUTE DU CAMPANILE A LA LIBRERIA VECCHIA, QUI DÉPEND DU PALAIS-ROYAL

scellée dans le mur du Musée national, au palais du Podestat, a été arrachée et brisée en miettes sur le parquet.

Sa reconstitution a été faite à l'Office royal des pierres dures, sous la direction du très habile cavalier Marchionni; j'ai suivi ce travail minutieux et délicat, il a été exécuté à la perfection. Peut-être il pourra en être de même pour la statue du campanile.

* * *

La République avait demandé, en 1536, à Sansovino, un palais pour la bibliothèque de Saint-Marc ; il fut élevé sur la Piazetta et reçut le nom de *Libreria Vecchia*. Plus tard, les nouvelles Procuraties le joignirent, et il fit corps, de l'autre côté, avec le *Palazzo Reale*.

Au jugement des architectes qualifiés, la *Libreria* est le plus bel édifice civil de l'Italie de l'époque.

La chute du Campanile a fait une brèche dans la construction et a atteint une salle décorée de tableaux.

Au premier moment, on a cru que toutes les peintures étaient anéanties ; il y avait là *le Philosophe* et diverses allégories : *la Musique*, *le Chant* et d'autres, par Véronèse, et aussi des tableaux secondaires, notamment *le Triomphe de Saul*, par Molinari, médiocre ouvrage.

L'honorable ministre de l'Instruction publique et des

Beaux-Arts, M. Nazi, qui, à la première nouvelle, était accouru de Rome, a calmé les craintes en assurant que les tableaux de Véronèse étaient intacts.

En somme, en fait de peintures, tant à la *Loggetta* qu'à la *Libreria*, les pertes sont limitées, sauf peut-être à un Tintoret et à un Schiavone du Campanile, à des œuvres secondaires de Fr. Salviati (1510-1563), le Capuccino (1581-1644), Padovanino (1590-1650), et à quelques autres du même genre.

* * *

On discute, non seulement en Italie, mais dans toute l'Europe, sur les causes de l'écroulement et sur les responsabilités encourues; selon les uns, il y aurait à la base des infiltrations d'eau; selon les autres, des négligences dans certaines réparations et un défaut de prévoyance.

Ce ne sont là que des hypothèses imaginées pour le besoin de la discussion. Il semble que la prudence commande d'attendre le résultat de l'enquête ordonnée par le ministre.

Un seul fait est certain : une forte lézarde s'était produite quelques jours avant l'événement.

Elle fut signalée au préfet qui aussitôt interdit de sonner les cloches et de passer à côté du Campanile; grâce à cette mesure, il n'y eut pas d'accidents de personnes.

Mais avant qu'il fût matériellement possible de conjurer les effets probables de la lézarde le *crollo* eut lieu.

Selon les conjectures les plus vraisemblables, le Campanile est mort de ses blessures et de vieillesse.

A part l'émotion spéciale produite par cette chute, des craintes se sont élevées sur la solidité de divers édifices de Venise; le ministre s'est empressé d'ordonner à l'Office des monuments nationaux de la région, de se livrer à un sévère examen des constructions paraissant avoir faibli; la même mesure atteint d'autres cités.

Le service des monuments nationaux n'est pas, en Italie, centralisé dans la capitale, comme en France.

Le pays est divisé en un certain nombre de régions ayant chacune un Office dirigé par un directeur secondé par des architectes, des inspecteurs et des commis. La mission de ces offices est de la plus grande importance : de veiller aux monuments anciens et modernes et à la conservation de l'immense quantité d'œuvres d'art appartenant aux communes, églises et autres entités morales.

Le commandeur Boni, l'éminent directeur des travaux du Forum romain, a été chargé, à titre temporaire, de l'Office de Venise et par suite de tout ce qui se rapporte au Campanile.

Le ministre ne pouvait faire un meilleur choix, d'autant plus que M. Boni avait déjà été appelé, il y a quelques années, à sonder les fondations du monument; il les avait trouvées en bon état.

Quelques heures après l'écroulement, le Conseil communal de Venise s'est réuni; séance tenante il a voté une somme de 500,000 lires pour la reconstruction du Campanile; aussitôt après la direction du Mont-de-Piété a voté 100,000 lires dans le même but. Puis, sans qu'il fût ouvert de souscription publique, les dons ont afflué par milliers de lires de la part des municipes et des particuliers, si bien qu'en une semaine les offres se sont élevées à près de un million et demi et le mouvement de générosité est à peine commencé.

C'est là un bel exemple à citer, il fait grand honneur à l'Italie.

* * *

Quelques voix, presque isolées en Italie, plus nombreuses à l'étranger, se sont élevées contre la reconstitution du Campanile; on a mis en avant le désaccord de son style avec les monuments voisins et son emplacement, qui, des Procuraties, gênait la vue de la basilique de Sainte-Marie et du Palais ducal.

A ce compte on devrait laisser périr un certain nombre de monuments au profit d'autres constructions : pour eux plus de consolidations, plus de restaurations ! C'est la théorie, assez à la mode chez certains esthètes modernes, mais l'Italie ne l'admet pas et c'est fort heureux.

Le Campanile aura sa *resurrezione*, car il est partie intégrante de Venise.

Je me suis borné dans cette brève et hâtive notice, à résumer l'événementet à le mettre au point aussi exactement que possible dans l'état actuel des choses, c'est-à-dire quelques jours après l'écroulement.

Il est probable que j'aurai à compléter ces renseignements.

GERSPACH.

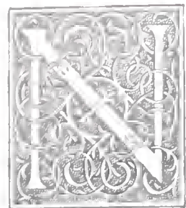
Italie, 26 juillet.



Cliché Naya (Venise). L'ANGE DORÉ QUI SURMONTAIT LE CAMPANILE
Sculpture de 1823

LES TAPISSERIES DE BEAUVAIS

SUR LES CARTONS DE F. BOUCHER (*)



Nous sommes en face d'une œuvre immense et personnelle. De qui tient Boucher? Un critique qui est un grand poète a dit vrai en écrivant que tout révélateur a rarement un précurseur, que toute floraison est spontanée, individuelle... « Signorelli était-il vraiment le générateur de Michel-Ange? Est-ce que Pérugin contenait Raphaël ?... » L'artiste ne relève que de lui-même, il ne promet aux siècles à venir que ses propres œuvres. Oui, il ne cautionne que lui-même, il meurt sans enfants... Les grandes fresques des palais et des églises, les gigantesques plafonds des Lemoine et des Tiepolo, Boucher eût pu les exécuter. Ses admirables cartons de tapisseries en témoignent assez. Félicitons-nous donc, pour sa gloire, que l'amitié d'Oudry l'ait appelé à Beauvais.

En effet, le 23 mars 1734, le peintre animalier Oudry était placé à la tête de la Manufacture de Beauvais. Cet établissement périclitait depuis longtemps, il devait reprendre souffle. Le modeste Oudry qui ne *sentait* pas les amples compositions, les inventions romanesques à multiples personnages, appela Boucher, récemment agréé par l'Académie (30 janvier 1734). Et, comme par enchantement, le produit et la réputation de cette manufacture s'accrurent aussitôt. C'est Gougenot qui le dit.



L'ENLÈVEMENT D'EUROPE
Tapisserie de la Manufacture de Beauvais, d'après un carton de F. Boucher
Château royal de Coblentz

I.

LES PASTORALES

La première série date de 1736. Elle comprend : *la Foire de Village* (1) (très différente de la gravure de Cochin fils), *la Halte de Chasse*, *le Concert dans le Parc* (2), *la Diseuse de bonne aventure*, *le Brin de paille* et *la Fontaine d'amour*. Nous avons eu la bonne fortune de voir à l'étranger, chez un collectionneur, l'admirable *Concert dans le parc*. Boucher s'y surpassa. Cette réplique est toutefois différente de celle qui a été présentée récemment à nos lecteurs. Le treillage du côté gauche n'existe point. Là-bas, c'est un groupe de trois personnages — dont l'un joue du violoncelle — qui s'équilibre avec le groupe de droite. Ces solitudes de gaieté, ces perspectives bleuissantes dont parle M. Paul Mantz, le si délicat historiographe de Boucher, ne s'y montrent pas moins féeriques que ces huit personnages groupés pour des propos d'amour et qui écoutent, ravis, la chanteuse de droite. Cette flûte, cette viole, cette basse, cette jeune femme déchiffrant un cahier de musique, quelle illustration de rêve pour *les Fêtes galantes* de notre Verlaine !

II.

LA SUITE DE PSYCHÉ

En 1739, Boucher exposait un tableau de 14 pieds de largeur su 10 de haut : *Psyché conduite par Zéphir dans le palais de l'Amour*. C'était un modèle pour la Manufacture de Beauvais et le premier de cette admirable suite de *Psyché* qui comprend en outre :

Psyché montrant ses richesses à ses sœurs, *la Toilette de Psyché*, *Psyché chez le vannier*, *Psyché abandonnée par l'Amour*.

Nous donnons la reproduction de *la Toilette de Psyché*, une des plus belles décorations de Boucher (Quirinal); de *Psyché abandonnée par l'Amour* et de *Psyché chez le vannier* (Palais

(*) *Les documents d'illustration qui accompagnent cet article nous ont été obligeamment fournis par M. Maurice Fenaille.*

(1) Reproduite dans le numéro 3 des *Arts* (Avril 1902), page 33, sous le titre : *le Marchand d'orviétan, la Marchande de plaisir* et *le Montreur d'optique*.
(2) Reproduit dans le numéro 4 des *Arts* (Mai 1902), page 35, sous le titre : *le Concert champêtre*.



LA TOILETTE DE PSYCHÉ. — TAPISSERIE DE LA MANUFACTURE DE BEAUVAIS, D'APRÈS LES CARTONS DE F. BOUCHER
Collection de la Couronne d'Italie (Palais du Quirinal)

royal de Stockholm[1]. Cette série des *Amours de Psyché* existe également dans les collections royales de Berlin.

III. — LA SUITE CHINOISE

En 1742, Boucher envoyait au Salon huit esquisses de différents sujets chinois destinés à la Manufacture de Beauvais. Les Chinois avaient été remis à la mode par Watteau, puis on les avait un peu oubliés. Boucher, que tout ce bizarre amusait, qui rêvait de paysages excessifs et de costumes éclatants, ne s'était-il pas désigné comme l'un des créateurs de ce renouveau avec son recueil d'estampes : *Figures chinoises* et *la Chasse chinoise* gravé en 1740 et édité par Huquier (1) ?



VENUS ET VULCAIN
Tapisserie de la Manufacture de Beauvais, d'après les cartons de F. Boucher
Présidence du Conseil (Buda-Pesth)

Nous avons la nomenclature de ces pièces dans un envoi qu'en fit le Roi à M. le comte de Moltke, grand maréchal de la Cour de Danemark.

Cette tenture de six pièces contenait ensemble 25 aulnes

(1) Il existe au Musée de Besançon des peintures de Boucher provenant du legs Pâris. Ce sont : *l'Audience de l'Empereur de la Chine, la Cérémonie d'un mariage en Chine, un Festin chinois, la Chasse au filet, Pêche et promenade sur l'eau, Jeune femme faisant voir une optique à un enfant, Femme assise dans un jardin sous un parasol, une Danse chinoise, Foire en Chine,* tableaux exécutés en tapisserie pour un salon de Madame de Pompadour.

6/16 du prix de 14,735 livres. Plus tard, la cassette royale en offrait un autre exemplaire dont voici le détail :

1re pièce, *la Foire*, 5 aulnes 11/9; 2e pièce, *le Repas*, 5 aulnes 4; 3e pièce, *la Pêche*, 3 aulnes 2; 4e pièce, *la Toilette*, 3 aulnes 2; 5e pièce, *la Danse*, 4 aulnes 14; 6e pièce, *la Chasse*, 4 aulnes 1/6. Total : 26 aulnes 11/16, au prix de 16,639 livres 1 s. 3 d.

IV. — LES AMOURS DES DIEUX

Nous arrivons à la grande suite des *Amours des Dieux*



MARS ET VÉNUS
Tapisserie de la Manufacture de Beauvais, d'après les cartons de F. Boucher. — *Présidence du Conseil (Buda-Pesth)*

composée de douze tapisseries : *Ariane et Bacchus*, *Vénus et Vulcain*, *Mars et Vénus*, *Neptune et Amimone*, *l'Enlèvement de Proserpine*, *l'Enlèvement d'Europe*, *l'Enlèvement d'Orythie par Borée*, *Apollon dans sa gloire*, *Apollon et Issé*, *Vénus et les Amours*, *Renaud dans les jardins d'Armide*, *Vertumne et Pomone*. Nous donnons ci-contre *Vénus et Vulcain*, tenture qui se trouve à Buda-Pesth, et *l'Enlèvement d'Europe* du château royal de Coblentz.

Nous avons aperçu dans le cabinet du ministre hongrois en permanence à Vienne, un *Enlèvement d'Europe* qui

diffère sensiblement de celui de Coblentz. Dans cette tapisserie, aux armes des Esterhazy, la composition ne comprend pas les deux personnages de gauche.

Il est fait souvent mention dans *l'État des présens du Roi*, de l'envoi de tentures des *Amours des Dieux*. En septembre 1766, c'est à M. le duc de Praslin ; en 1775, au comte de Beauteville, ci-devant ambassadeur de S. M. en Suisse : *Vénus chez Vulcain*, 6 aulnes 13/16 1/2 ; *Ariane et Bacchus*, 6 aulnes 13 1/2 ; *Neptune et Amimone*, 4 aulnes 1 1/2 ; *Mars et Vénus*, 3 aulnes 6 1/2 ; *l'Enlèvement d'Europe*, 4 aulnes 3.

Et une autre en 1778 à M. le marquis de Vergennes, ambassadeur à Venise, pour l'hôtel de France. (Six pièces des *Amours des Dieux* et trois pièces des *Amours de Psyché.*)

A propos de cette suite splendide, on pourrait dire de Boucher ce qu'on a dit de Lemoine : « L'admirable machiniste des plafonds, le remueur d'olympes, le brasseur des nuées et d'apothéoses. » Quelle magie ! en effet. Ces cassures



PSYCHÉ CHEZ LE VANNIER
Tapisserie de la Manufacture de Beauvais, d'après un carton de F. Boucher
Palais Royal de Stockholm



L'ABANDON DE PSYCHÉ
Tapisserie de la Manufacture de Beauvais, d'après un carton de F. Boucher
Palais Royal de Stockholm

des soies, ces rocailles des plis, cette grâce infinie de tous ces êtres héroïques et divins, tout cela est de l'amour païen, de la volupté, de la lumière, de la poésie heureuse. Aussi les Goncourt, ces experts de luxe, disent-ils juste en jugeant que « son Olympe ce n'est ni l'Olympe d'Homère, ni l'Olympe de Virgile, c'est l'Olympe d'Ovide ». Décadence peut-être, mais est-ce que Vénus a une âme ? Est-ce que Bacchus raisonne ? Quelle armée suivrait ce Mars efféminé ? Quels amants se confieraient à ces Amours enrubannés et hors d'atteinte ? Tous ces êtres ne sont que de jolis corps qu'emportent des nuages roses et des chars d'or massif. Etalage de chairs fleuries, guirlandes qui s'enroulent, se tendent et se dénouent dans une apothéose de joie, gestes indolents, poses indiscrètes, « formes qu'on dirait modelées par une caresse ». Pourquoi veut-on que ce nu soit sévère ? Au contraire, tout ici se montre effronté, piquant, et, comme il est écrit prestigieusement dans l'*Art du* XVIIIe *siècle* : « Ses divinités, ses nymphes, ses néréides, ses femmes nues sont toujours des femmes déshabillées. »

Boucher, successeur de Servandoni, le décorateur de l'Opéra, n'était-il pas un admirable metteur en scène ? Les personnages de l'Olympe sont ses acteurs ; il les groupe en pyramide, il règle leurs entrées. Les quatre Éléments symbolisés ne sont plus que de hardis praticables sur lesquels il

les installe. Où sont-ils? Où pourrissent-ils ces décors que les incendies ont épargnés? Mais ces tapisseries nous restent et nous devinons ce que pouvaient être les décors qu'un tel artiste imagina.

V. — LA NOBLE PASTORALE

En 1760, il est question dans *l'État des présens* de *la Noble pastorale*. On en remet une tenture complète à M. de Laverdy, contrôleur général. Une autre est envoyée en 1777 à M. le comte d'Usson, ambassadeur du Roi en Suède, pour « servir à l'ameublement de la salle d'assemblée de son hôtel d'ambassade à Stockholm (1). »

Cette suite se compose de *la Fontaine d'amour*, *la Leçon de flûte*, *la Pipée aux oiseaux*, *le Déjeuner*, *la Pêche*.

Ce n'est que le rajeunissement de ses premières pastorales.

Une suite des quatre pièces qui existait dans les anciennes collections de la Couronne aux Gobelins a été brûlée en 1871.

VI. — LA PASTORALE A PALMIERS

En 1764, nous sommes à l'époque de *la Pastorale à palmiers*. Cette tenture, dit Guichard, est un exemple de l'altération subie par les bordures qui ont joué cependant un rôle si important dans la composition des tapisseries à partir du XVIe siècle pour disparaître à la fin du XVIIIe. Car, dans les autres tentures que nous venons de décrire, les bordures imitent invariablement les cadres dorés : « Une des causes probables de cette disparition de bordures fut la mode qui vint, lorsqu'on revêtit de boiseries les murs des appartements, d'encadrer ces tapisseries dans celles-ci. Ce qui ne fût pas arrivé si on avait conservé la pratique des bordures à personnages, à fleurs et ornements, comme au temps où ces tapisseries, couvrant tout le mur, avaient besoin d'être limitées. »

Cette suite, exécutée à partir de 1764 pour les appartements de la Dauphine à Fontainebleau, est aujourd'hui au Palais-Bourbon. Toutes les compositions se situent entre deux hauts palmiers. Ce sont *les Cerises*, *Offrande à l'Amour*, *l'Escarpolette*, *la Moisson*, *la Peinture*, *la Sculpture*. Ces deux dernières, qui ont été ajoutées après coup, ne sont pas de Boucher.

Nous nous bornons simplement dans ces lignes à classifier les tapisseries de Beauvais exécutées d'après les cartons de Boucher. Nous donnerons un second article consacré aux tentures des Gobelins, toujours d'après les cartons du maître ; car, à la mort d'Oudry, Boucher avait été nommé inspecteur des Gobelins. Mais nous tenons à dire que c'est à Beauvais, lors de ses voyages à la Manufacture, que Boucher se mit à aimer la nature, lui qui, jusque-là, avait toujours cherché l'effet du pittoresque dans la fantaisie seulement. Grimm et Diderot lui ont assez reproché de n'avoir pas été un naturaliste, pour que nous n'oubliions point qu'il fût un paysagiste exquis dans ses vues des *Environs de Beauvais*, peintes *d'après nature*.

Plus tard, lorsqu'il se vanta de peindre *de pratique* devant Josuah Reynolds étonné de tant de désinvolture, peut-être songeait-il au temps où il avait trouvé son Marlotte et son Barbizon, dans le Beauvoisis, entre la Picardie et le Vexin, et prit là des notes pour l'avenir. Ses fonds d'arbres et ses ruisselets du *Concert dans le parc* et de *Renaud dans les jardins d'Armide* le prouvent sans conteste.

Quel peintre aujourd'hui, avouons-le, saurait étoffer, arranger et disposer des décorations aussi somptueuses et créer un tel mouvement?

Qu'il nous suffise de regarder les quelques reproductions que nous avons prises au hasard des collections royales et que nous soumettons à nos lecteurs.

MAURICE VAUCAIRE.



BORÉE ET ORYTHIE
Fragment d'une tapisserie de la Manufacture de Beauvais, d'après un carton de F. Boucher. — *Palais national de Compiègne*

(1) La même année, le Roi expédiait 1.600 bouteilles de vin de Champagne à la Cour de Vienne et faisait remettre à l'Empereur d'Autriche, qui voyageait alors en France sous le nom de comte de Falkenstein, un service de Sèvres du prix de 43,560 livres.



ARIANE E

TAPISSERIE DE LA MANUFACTURE DE BEA

Présidence du



CCHUS

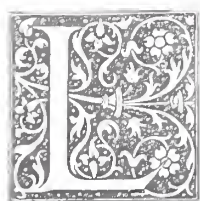
D'APRÈS LES CARTONS DE F. BOUCHER

Buda-Pesth)

LA SCULPTURE FRANÇAISE

Des XVIIe et XVIIIe Siècles

AU MUSÉE WALLACE

'ADMIRABLE collection, qui est, comme l'on sait, récemment devenue, au bénéfice de l'Angleterre, le *Musée Wallace*, comprend, à côté des chefs-d'œuvre de peinture française, anglaise, hollandaise, espagnole, dont *les Arts* ont commencé la publication, une série particulièrement rare à rencontrer dans les collections ou musées de l'étranger, c'est celle de ses sculptures et spécialement de ses bustes français des XVIIe et XVIIIe siècles. Cette série, depuis une magnifique effigie en bronze attribuée à Germain Pilon, jusqu'aux bustes si vivants et si expressifs de Houdon, présente quelques œuvres de tout premier ordre qui jalonnent pour ainsi dire le développement de ce réalisme français aux traditions si vivantes et si continues même à travers les siècles académiques.

Nous nous proposons de revenir plus longuement un jour sur le bronze de Pilon, qui représente Charles IX, disent les uns, Henri III, disent les autres, et suscite un problème iconographique dont la discussion forcément assez longue mériterait d'être poussée à fond et accompagnée de documents graphiques probants. Qu'il nous suffise de l'indiquer aujourd'hui comme tête de série et comme transition entre le réalisme de nos imagiers médiévaux et celui de nos portraitistes classiques.

Les deux bustes de Louis XIV en bronze et en marbre que nous reproduisons ici nous introduisent en plein XVIIe siècle officiel, décoratif et somptueux. Jamais homme évidemment ne fut aussi souvent peint et sculpté, jamais effigies ne résumèrent et n'incarnèrent pour ainsi dire à un si haut point l'esprit et l'art tout entier d'une époque. Les deux bustes que nous rencontrons ici ont précisément cette allure majestueuse et légèrement emphatique, ce caractère réaliste avec noblesse qui appartiennent à tant de productions de cette époque, soit en littérature, soit en art. Ni dans l'un ni dans l'autre, la vérité du costume et celle de la physionomie du Roi ne sont profondément altérées. Il n'y a pas ici de transposition à l'antique, ni d'idéalisation excessive. Le visage plein et large a cette élégance un peu lourde et cette majesté vraie qui caractérisaient la figure du Grand roi. Cependant le manteau et la cravate qui flottent sur la cuirasse fleurdelisée, la perruque amplement et noblement étalée avec un soupçon de coup de vent à l'italienne donnent aux deux œuvres une allure largement décorative.

Quels sont les dates exactes et les auteurs de ces deux œuvres ? Il est assez difficile de le dire. Nous ne trouvons là évidemment ni le Louis XIV jeune et exubérant que nous ont donné Gilles Guérin, Varin et le Bernin, ni le vieux roi fatigué des effigies triomphales de Girardon et de Desjardins. C'est le Louis XIV de la maturité, vers 1680. L'attribution du marbre à Varin que donnent les conservateurs de Londres ne nous parait pas absolument justifiée. C'est à la manière de Coyzevox que nous penserions plus volontiers. A la date que nous indiquions, celui-ci commence à travailler pour le roi. De plus



COYZEVOX. — BUSTE DU PEINTRE CHARLES LEBRUN *(Terre cuite)*
Musée Wallace



ÉCOLE FRANÇAISE DU XVII[e] SIÈCLE. — BUSTE DE LOUIS XIV *(bronze)*

Musée Wallace

on lui attribue, au musée de Versailles, deux bustes en marbre qui, à défaut d'une similitude absolue, offrent avec le nôtre les analogies réelles : ce n'est malheureusement qu'une attribution. Quant au buste en bronze, il est donné à Girardon et nous connaissons effectivement un buste de marbre du musée de Dijon qui lui ressemble beaucoup et que l'on attribue au même artiste ; mais là aussi, à Dijon aussi bien qu'à Londres, la preuve absolue nous manque encore.

C'est encore le nom de Coyzevox qu'évoque, mais avec plus de certitude cette fois, un beau buste en terre cuite du musée Wallace, resté anonyme jusqu'à ces derniers temps, mais où il nous a paru hors de doute qu'il faille reconnaître l'image du tout-puissant ministre des arts du Grand roi, le peintre Charles Lebrun.

Dans l'allure générale comme dans les détails de la figure autoritaire et du manteau solennellement drapé, nous retrouvons ici, trait pour trait, l'effigie officielle en marbre que Coyzevox avait « offerte à l'Académie pour sa réception, » selon les termes mêmes de Guillet de Saint-Georges dans un de ses mémoires (t. Ier, p. 48). Celle-ci, après avoir orné les salles de l'ancienne Académie, se trouve actuellement au musée du Louvre et porte sur la tranche du buste cette inscription :

Le Brun premier peintre du roi et chancelier de l'Académie. A. Coyzevox fecit 1679 par ordre de l'Académie.

Il y a tout lieu de croire que Coyzevox, admis à faire partie de l'Académie royale de peinture et de sculpture d'après les procès-verbaux, dès le 11 avril 1676, le fut sur la présentation du modèle de son Lebrun, et que l'Académie, par une flatterie bien compréhensible pour le plus éminent et le plus influent de ses membres, lui commanda l'exécution en marbre, achevée et signée trois ans après.

La terre cuite de la collection Wallace qui ne porte aucune inscription, est-elle le modèle même sorti de la main de l'artiste ? cela n'a rien d'impossible ; car elle est d'une facture à la fois très libre et très soignée, d'une maîtrise et d'une pénétration pleines d'accents qui excluent toute idée d'une réplique ou d'une répétition postérieure à l'artiste, analogue, par exemple, à celles qui sortiront plus tard de l'atelier de Caffieri.

S'il en est ainsi, ce morceau est d'autant plus important que c'est à peu près la seule terre cuite authentique que nous connaissions actuellement de Coyzevox. Il y a bien à Chantilly un Grand Condé de terre cuite, mais l'attribution à Coyzevox de cette œuvre très vigoureuse, mais très brutale, n'est rien moins que certaine. On a cité un buste en terre cuite de Vauban, passé dans une vente du XVIIIe siècle (Lalive de Jully 1769), qui *pouvait* être de Coysevox, puisque celui-ci avait sûrement exécuté un Vauban en marbre. Mais nous n'en avons aucune trace. Il en est de même enfin pour un buste du graveur Edelinck, que nous savons, à coup sûr cette fois, avoir été modelé en terre cuite par notre artiste ; c'est un des *Mémoires inédits* faisant suite à ceux de Guillet de Saint-Georges qui nous l'apprend. Il est disparu ou inconnu aujourd'hui.

Triomphalement, de Coyzevox aux Coustou, des Coustou à Lemoyne, de Lemoyne à Houdon, la lignée des sculpteurs de portraits française se perpétue à travers tout le XVIIIe siècle. Plus vif, plus intime, plus perspicace et plus physionomique leur art semble s'affiner jusqu'au dernier de ces maîtres qui résume et



HOUDON. — BUSTE DE MADAME VICTOIRE DE FRANCE, FILLE DE LOUIS XV *(marbre)*
Musée Wallace



HOUDON. — BUSTE DE MADAME DE SERILLY *(marbre)*
Musée Wallace

surpasse toutes leurs qualités. Celui-ci, marquant la dernière étape, et comme l'apogée du réalisme français, est encore admirablement représenté à Hertford-House par deux de ses bustes de femmes si précieux et si rares malheureusement dans les collections publiques.

Le premier en date — il est signé HOUDON FECIT ANNO 1777, — est un grand buste décoratif et quasi-officiel, qui représente, suivant l'attribution avisée et prudente de la conservation du Musée Wallace, une princesse de la maison de France. Il est possible, croyons-nous, de préciser un peu davantage.

L'année 1777, décisive dans la carrière de Houdon, est celle où il présente son *Morphée* à l'Académie et où il envoie au Salon quatre bustes d'après des personnages de la Famille royale, qui consacrent définitivement sa renommée. Le beau marbre du musée Wallace est précisément l'un de ces quatre bustes qui représentaient le comte et la comtesse de Provence, Madame Victoire et Madame Adélaïde, les filles de Louis XV et les tantes du roi régnant. On avait, bien à tort, identifié autrefois ces quatre bustes avec ceux qui figurent dans la salle des Gardes de la Reine à Versailles. Tout au plus, parmi ceux-ci, les deux bustes du comte et de la comtesse de Provence peuvent-ils nous offrir comme un souvenir des œuvres de Houdon, à travers des répliques médiocres; les deux autres, si charmants du reste et célèbres, nous posent encore un problème qui n'est pas résolu.

Pour ce qui est du buste de Londres, l'âge de la personne représentée exclut de prime abord la comtesse de Provence; ce ne peut être que l'une des deux vieilles filles, qui avaient, on se le rappelle, si mal accueilli la jeune dauphine Marie-Antoinette à son arrivée en France, et qui vivaient à Versailles, dans leur appartement du rez-de-chaussée, au milieu d'une sorte de petite cour d'esprit étroit et mesquin, dans des préoccupations de dévotion et d'étiquette. L'une avait quarante-quatre ans, l'autre quarante-cinq, quand Houdon fit leur portrait. Jadis le pinceau courtisan de Nattier avait donné des deux princesses, ainsi que de leurs sœurs, Madame Sophie, Madame Henriette, etc., des images gracieuses, mais assez peu caractérisées et individuelles, et, vingt ans passés devaient avoir encore singulièrement éloigné les modèles de leur ressemblance fugitive avec ces flatteuses effigies. Heureusement pour nous, des portraitistes plus tardifs et plus sincères nous ont laissé des documents plus utiles à confronter avec notre buste. Nous savons que Madame Adélaïde, dont le caractère impérieux imposait la volonté à tout le petit cercle, avait le visage couperosé et les traits masculins; nous savons que l'embonpoint avait envahi de bonne heure le visage, comme toute la personne, de Madame Victoire, et que le gracieux ovale des portraits de Nattier s'était singulièrement altéré chez elle et épaissi.

Il nous suffit de regarder, au musée de Versailles, les deux grands portraits des princesses par Madame Labille-Guiard, qui sont datés de 1786 et de 1789 et ont été récemment étudiés par le baron Roger Portalis dans la *Gazette des Beaux-Arts*, au musée du Louvre, l'étude du pastel d'après Madame Victoire par la même artiste, ou son portrait par le peintre allemand Heinsius, pour reconnaître immédiatement dans le buste qui nous occupe la cadette des deux sœurs, Madame Victoire. Les traits sont un peu moins marqués que dans les deux portraits que nous venons de citer, peints quelques années plus tard mais c'est bien le même front bas, le même nez rond, la même bouche gourmande, le même menton alourdi qui oblige tout le masque à se lever. Il y a encore là un peu du grand air de son père, à qui Madame Victoire ressemblait, parait-il; il y a surtout de l'insignifiante bouffissure de son neveu, Louis XVI, dont Houdon traduira, quelque douze ou treize ans plus tard, la royale et molle physionomie. Mais quel art savoureux celui-ci déploie dans la représentation de la maturité plantureuse de cette femme grasse! Comme il sait traduire ce vide de pensée et cette solennité béate, et quelle facture merveilleuse aussi dans cette retombée de cheveux sur l'épaule ou dans cette draperie enveloppante et souple!

Le modèle du second buste de Houdon est certainement moins illustre que celui du premier. Il s'agit ici d'une ancienne demoiselle d'honneur de la reine Marie-Antoinette, devenue la femme du trésorier-payeur général des dépenses de la guerre, Maigret de Serilly. Sous la Terreur, son mari fut condamné par le Tribunal Révolutionnaire le 21 Floréal an II et exécuté. Elle-même, condamnée également, ne sauva sa tête qu'en se déclarant enceinte. Son acte de décès n'en fut pas moins dressé et, lorsqu'après Thermidor, elle vint témoigner contre Fouquier-Tinville, elle le présenta elle-même au Tribunal.

Son portrait avait été exposé aux Salons de 1781 et 1783, la première fois en plâtre patiné, la seconde fois en marbre. C'est le marbre, signé HOUDON, F., 1782, qui est entré dans la collection Wallace. Par un hasard singulier, une œuvre exquise de notre art décoratif français, qui avait été commandée quelques années auparavant par cette femme de goût à Rousseau de la Rottière, le boudoir coquet dont elle avait enrichi son hôtel de la rue Saint-Louis, au Marais, est passé également en Angleterre il y a une trentaine d'années. Il figure aujourd'hui dans les collections du South-Kensington et a été étudiée en 1898, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, par Lady Dilke, qui ne paraît pas s'être avisée, à ce moment, que l'image de Madame Serilly figurait aujourd'hui non



ATTRIBUÉ A FALCONET. — VÉNUS CORRIGEANT L'AMOUR
Statuette marbre. — Musée Wallace



ATTRIBUÉ A COYZEVOX. — BUSTE DE LOUIS XIV *(marbre)*
Musée Wallace

loin de l'œuvre qu'elle avait commandée et peut-être inspirée.

Notre sculpteur, dont le talent n'avait fait que grandir pendant ces années glorieuses, où il avait exécuté le *Voltaire* et la *Diane*, était cette fois en présence d'un de ces types de grâce aiguë et de finesse spirituelle qui lui convenaient si bien. Ce buste est, avec la terre cuite de Madame de Sabran, qui appartient à l'empereur d'Allemagne, un des plus pénétrants évidemment de ses chefs-d'œuvre dans ce genre. De face, les prunelles, profondément creusées, donnent un regard direct, d'une franchise et comme d'une ingénuité frappante; la bouche est d'une finesse extrême, le dessin de la figure, le profil du front dégagé sont d'une pureté et d'une personnalité admirables, le traitement des cheveux d'une souplesse inouïe. Mais il y a lieu aussi de remarquer ici la simplicité de l'arrangement général, qui tient à la fois à la mode du temps, si accusée dans le boudoir du South-Kensington, et à la volonté de l'artiste très marquée dans ses grandes œuvres, la *Diane* par exemple, de se rapprocher d'un idéal d'art plus pur, plus sobre, plus austère. Pas un bijou dans les cheveux, à peine un brin de dentelle sur la poitrine, au bord de la grande draperie qui encadre et termine le buste avec une harmonie et une ampleur magistrales.

En dehors des quelques bustes hors de pair que nous venons d'étudier, la sculpture française est encore représentée, dans la collection Wallace, par un certain nombre de morceaux plutôt décoratifs, qui valent d'être notés. C'est, pour le XVIIe siècle, une des nombreuses réductions des statues équestres du grand Roi, dues à Girardon ou à ses émules : un buste en bronze, en partie doré, d'après une Diane antique, tel que les mêmes sculpteurs ont pu en exécuter pour satisfaire au goût classique de leurs contemporains; deux groupes décoratifs en bronze représentant Jupiter et Junon trônant au-dessus d'une boule supportée par trois hommes nus qui représentent pour l'un les Titans, pour l'autre les Vents. Ces derniers bronzes, qui portent encore gravés les numéros d'inventaire de quelque garde-meuble, sont attribués à Coyzevox, mais sans preuve absolue, semble-t-il.

Du XVIIIe siècle, en place d'honneur, au milieu d'une aimable loggia toute parée de plantes vertes, en haut du grand escalier d'Hertford-House, qu'enrichissent les tableaux de Boucher et de Natoire, sans compter la rampe admirable et à jamais regrettable pour nous de notre Palais Mazarin, nous trouvons une réplique de la gracieuse statue de *l'Amour triomphant*, qui trône également au Louvre au milieu des chefs-d'œuvre de l'art décoratif du XVIIIe siècle. Comme la nôtre, celle-ci porte sur une des branches du tronc d'arbre où l'Amour s'appuie, les initiales *F. G.*, que l'on a proposé de traduire par *François Gillet*. Mais un doute plane sur l'attribution de cette œuvre, donnée jadis à Tassaert, et ce n'est pas l'exemplaire de Londres, ramené, paraît-il, de Russie, qui nous aidera à le lever. Socle et statue, il est de tout point semblable à celui du Louvre et ne nous apprend, en somme, rien de nouveau.



ATTRIBUÉ A FALCONET. — VÉNUS ALLAITANT L'AMOUR
Statuette marbre. — Musée Wallace

Au contraire, le charmant petit groupe en marbre que nous reproduisons ici est comme une véritable révélation. Le nom du sculpteur *Cayot*, qui l'a signé en toutes lettres, n'est très familier ni aux historiens, ni aux amateurs de la sculpture française du XVIIIe siècle, et la date de 1706 qui suit ce nom est, à tout le moins, assez surprenante. En son absence, on serait tenté de vieillir le morceau d'une cinquantaine ou d'une soixantaine d'années.

Qu'était-ce donc que ce Cayot, qui, près de dix ans avant la mort de Louis XIV, pouvait déjà faire prévoir Bouchardon et presque Clodion? Sa biographie se réduit à fort peu de chose et son œuvre n'est guère fourni, puisqu'il ne comprend plus guère, à notre connaissance, que son morceau de réception à l'Académie, la *Didon se poignardant*, du musée du Louvre. Né en 1667, à Paris, il avait étudié d'abord la peinture sous Jouvenet, puis la sculpture sous Lehongre; il avait eu deux fois le prix de l'Académie en 1695 et 1696, avait été à Rome comme pensionnaire du Roy, puis à son retour s'était mis à travailler avec Van Clève; il avait, évidemment, collaboré sous cette direction, aux derniers travaux de Versailles, peut-être à la décoration de l'Œil-de-Bœuf, dont Van Clève, exécuta la majeure partie après 1701, sûrement, d'après les comptes des Bâtiments du Roy, publiés par M. Guiffrey, à celle de la Chapelle neuve, où il travaillait en 1709 et 1710 aux ornements de bronze de l'autel de la Vierge.

Nous savons aussi, par ces mêmes comptes, qu'il avait travaillé de 1713 à 1715, toujours aux côtés de Van Clève, à l'exécution du *Vœu de Louis XIII*, dans le chœur de Notre-Dame : tous les guides de Paris mentionnent les deux anges adorateurs du maître-autel en bronze doré qui avaient été fondus d'après les modèles de Cayot. Ils ont malheureusement disparu. L'abbé de Fontenay cite encore comme de lui une *Nymphe de Diane*, qui figurait, dit-il, aux Tuileries; mais nulle part nous n'en avons retrouvé la trace.

Cayot était adjoint et professeur de l'Académie lorsqu'il mourut, en 1723. Son acte de décès, qui a été publié par M. Herluison *(Actes de l'état civil d'artistes français)*, le qualifie aussi d' « entrepreneur dans les bâtiments du Roy ».

C'était donc plutôt une sorte de décorateur, dont l'activité se confond très vraisemblablement avec celle d'artistes plus en renom, comme Van Clève. Mais, à défaut même de sa *Didon* du



CAYOT. — L'AMOUR ET PSYCHÉ *(marbre)*

Musée Wallace

Louvre, qui est de style emphatique et berninesque, toute pleine, dans la conception générale et l'exécution des draperies, de ressouvenirs italiens, ce petit groupe de *l'Amour et Psyché*, représentés sous la figure d'enfants potelés qui s'embrassent ingénument, nous montre de quoi il était capable.

On aperçoit une grâce souriante et comme une sorte de parodie légère dans cette interprétation enfantine du célèbre thème mythologique, grâce et parodie que l'on retrouvera dans bien des morceaux, soit de l'art gréco-romain de Pompéi, qui sortira de terre un demi-siècle seulement plus tard, soit de l'art du plein XVIII[e] siècle. Mais si l'on réfléchit un peu, on se souvient qu'en 1706, l'art Louis XIV commence singulièrement à se transformer, que Watteau est déjà à Paris, que Cressent va bientôt y arriver, qu'un souffle de liberté et de rajeunissement a passé sur l'art de Lebrun. Le Roi lui-même, tout vieux et chagrin qu'il est, s'entoure d'œuvres déjà plus riantes. Cette frise de l'Œil-de-Bœuf, dont nous parlions tout à l'heure et à laquelle il est possible que notre Cayot ait collaboré, en est, entre beaucoup d'autres, une preuve bien frappante avec ses jeux d'enfants si libres : l'art du XVIII[e] siècle, avec toute sa souplesse, s'y annonce déjà de façon très notable. De même, la décoration de la chapelle, sans égard pour l'austérité du lieu, présente souvent beaucoup plus de légèreté et d'enjouement que celle des salons du Versailles de 1680.

Nous pouvons donc ranger le petit groupe de Cayot, délicat et spirituel, finement modelé et serrant la nature d'assez près, parmi ces signes précurseurs de l'art nouveau qui va s'épanouir ; mais nous ne devons pas nous étonner outre mesure des caractères de nouveauté qu'il nous présente. La *Didon* du Louvre, présentée à l'Académie comme morceau de réception est, du reste, postérieure de cinq ans et nous prouve que notre artiste savait au besoin, reprendre le ton grave et pédant qui devait être de mise, même aux époques les plus libres de l'âge suivant, dans les exercices de ce genre.



CLODION — VASE DÉCORATIF *(marbre)*
Musée Wallace

Voici maintenant toute une série de petits groupes sur le caractère desquels aucune hésitation n'est possible. C'est la fine fleur de l'esprit léger du XVIII[e] siècle, qui s'exprime dans ces statuettes, généralement attribuées à Falconet, dont nous avons déjà vu quelques analogues au Petit Palais en 1900 : Vénus coquettes et très peu antiques, qui lutinent avec des Amours et font valoir, dans leurs jeux piquants, toutes les grâces de leurs corps fluets et de leurs frimousses éveillées. Des deux que nous montrons ici, l'une administre au jeune Eros une correction peu sévère, puisqu'elle le fouette avec des roses; l'autre, modèle inattendu d'allaitement maternel, est occupée à lui donner le sein. Deux autres s'amusent à l'enguirlander de fleurs ; ces dernières sont peut-être, du reste, d'exécution un peu moins fine et soignée que les précédentes, et sentent comme beaucoup de morceaux du même genre la production hâtive et presque commerciale.

Enfin, pour clore dignement la série, un magnifique vase en marbre signé *Clodion* nous amène jusqu'à l'extrême fin du XVIII[e] siècle. Il est, comme à l'habitude, de formes très antiques et un peu massives. Notre art décoratif vient de retomber sous la discipline classique, qui abuse quelquefois un peu lourdement de son autorité, mais l'esprit français veille encore : ces petits Amours, bien vivants et potelés, qui polissonnent autour de la panse, sont la postérité immédiate de notre couple enfantin de 1706; petits satyres effrontés, ils s'enivrent au milieu de vignes plantureuses, se battent et se bousculent avec un sans-gêne effroyable ; leur liberté confine à la licence : ils n'ont plus la retenue et la grâce encore noble que conservaient leurs prédécesseurs ; leur verve même, un peu lourde, leur a fait perdre de cet esprit aigu si particulier aux créations de Falconet et de Bouchardon et que nous avions déjà rencontré dans le petit groupe de Cayot qui se moquait par avance des terribles *Amour et Psyché*, qui vont sévir sous l'Empire et la Restauration.

PAUL VITRY.



Cliché C. Petiton (Rouen).

GERARD DAVID. — LA VIERGE ET L'ENFANT. — *Musée de Rouen*

L'Exposition des Primitifs Flamands

A BRUGES

S'IL est un site cher à ceux qui se plaisent parfois à émigrer avec le poète anglais *anywhere out of the world*, et qui désirent vivre au milieu de choses où tout parle à l'imagination le langage le plus émouvant, c'est bien cette délicieuse ville de Bruges, qui partage avec quelques rares coins d'élection, avec un Oxford, une Pise, une Sienne, cette fortune admirable d'avoir survécu jusqu'à nous telle qu'elle fût aux siècles passés et d'avoir gardé de ceux-ci tout son caractère, en y ajoutant de cette mélancolie inhérente aux choses qui se fanent et agonisent peu à peu...

En ce Bruges que peignit si bien Rodenbach, l'illusion est incessante de se trouver transporté de trois ou quatre siècles en arrière, et c'est pourquoi l'on y goûte si intensément les peintres anciens. Nulle part en effet mieux qu'ici, à quelques pas de ce hautain beffroi, on ne saisira plus complètement la religiosité fervente des douces Madones et des Saints extatiques; nulle part on ne comprendra mieux combien, dans leur touchante naïveté, ces primitifs furent fidèles à la nature.



Cliché Nohring

HANS MEMLINC — PORTRAIT DE MARTIN VAN NIEUWENHOVE
Musée de Bruges

Les délicats paysages de rêve qui forment les fonds des tableaux des Memlinc, des Van Eyck, des Bouts, vous les aimerez avant que de les trouver si exactement traduits par les maîtres, lorsque sur la route qui va de Bruges à Damme, vous verrez, surgissant dans la lumière bleue d'un matin de printemps, les hautes tours et les églises de la ville, à l'ombre desquelles les artistes de l'école de Bruges trouvèrent le recueillement et la foi ! Si le pèlerinage vers les œuvres d'art dont s'enorgueillit la cité de silence est toujours charmant, il prend une signification plus grande encore aujourd'hui, où, autour des œuvres qu'elle possède habituellement, vient se grouper, pour quelques mois, un ensemble



Clichés Hanfstaengl.

JAN VAN EYCK. — ADAM
Musée de Bruxelles

de tableaux de la même époque, plus vaste et plus complet que tous ceux qui ont été réalisés jusqu'ici. Cette tâche difficile a été heureusement menée à bien par un comité que présidait le baron Kervin de Lettenhove, entouré de MM. Wauters, Cardon, Copman, Helbig, Hulin, Koch, Maeterlinck, Verlant et James Weale, grâce auxquels nous voyons plus de trois cents tableaux de l'école primitive flamande, prêtés par les plus grandes collections d'Europe, et les chefs-d'œuvre des musées voisinant pour un temps avec ceux des collections particulières. Consacrer à cette exposition un article complet, cela reviendrait à faire l'histoire de l'art flamand. Nous ne pouvons tendre ici en la brève place qui nous est assignée qu'à donner une impression générale de ce qu'elle contient, tout en renvoyant nos lecteurs aux travaux subtils et profonds des Wauters, des Tschudi, des Hymans, des Van der Willingen, des Weale, dont l'existence se passe à faire sortir de l'oubli les maîtres, grands et petits, qui vécurent du XIVe au XVIe siècle. Les premiers essais des peintres flamands sont des morceaux assez rudimentaires, comme ce *Christ en Croix* sur fond gaufré, qui appartenait à la corporation des tanneurs de Bruges. Chez Melchior von Broederlam, l'auteur des volets du retable de Dijon, on trouvera déjà certaines qualités des peintres de la grande époque, sincérité de l'émotion, recherche du ton savoureux ; car vingt-cinq ans à peine séparent Broederlam de ces maitres qui ouvrent tout d'un coup, avec la puissance impérieuse de leur génie, la période la plus brillante de l'art flamand : les Van Eyck. L'aîné des frères, Hubert, dont on n'a pu jusqu'ici identifier avec certitude que des morceaux fort rares, comme le *Triomphe de l'Église chrétienne*, du musée de Madrid, serait, suivant M. Weale, l'auteur d'un petit tableau qui n'est pas sans analogie avec la manière de certains primitifs de l'Italie du Nord. Si, en effet, on ne peut pas prouver que Jean van Eyck soit jamais allé en Italie, il n'en est pas de même d'Hubert, dont M. Weale a retrouvé le passage à Padoue. Les rapports entre les primitifs flamands et italiens ne sont pas un des côtés les moins intéressants de l'exposition. Ainsi en témoigne fort éloquemment Jean Gossart dit Mabuse en ce délicieux diptyque qui représente un homme en manteau rouge tenant un calice, et une femme portant d'une main une palme et de l'autre un missel, avec des fonds vus de haut qui font songer à certaines petites toiles de Léonard et du Sodoma. Une autre œuvre où l'on trouvera cette même fusion de l'âme italienne et flamande et qu'il faut citer, car elle nous apparaît comme un morceau délicieux, c'est cette petite *Descente de Croix*, prêtée par le baron d'Albenas de Montpellier, et qui est d'une beauté de geste et d'une splendeur de coloris uniques. Certains ont voulu l'attribuer à Antonello de Messine, mais elle nous apparaît bien plutôt comme l'œuvre d'un Flamand qui aurait vécu à Venise, dont on reconnaît dans le fond du tableau la forme des édifices.

Mais l'intérêt capital de l'exposition se concentre sur trois artistes, représentés par des œuvres nom-



JAN VAN EYCK. — ÈVE
Musée de Bruxelles



Cliché Nohring.

HANS MEMLINC. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS
Musée de Bruges

breuses : Jean van Eyck, Memlinc et Gérard David. Voici tout d'abord Jean van Eyck. Devant les volets de son célèbre polyptyque *Adam et Eve*, prêtés par le musée de Bruxelles, on goûtera une fois de plus la sobre et saine peinture de ce maître simple et fort qui fut le véritable créateur de l'art flamand, qui l'a voulu tout pénétré de vérité, et aspirant en même temps vers la beauté et la sérénité de la nature. Tel il nous apparait dans sa *Vierge glorieuse adorée par le chanoine Van der Paele*, du musée de Bruges, dans le célèbre *Portrait* de la femme du peintre, dans ses *Saintes Femmes au tombeau du Christ*, de la collection de Sir Francis Cook, dans la *Consécration de Sir Thomas Beckett* (collection du duc de Devonshire), dans la *Vierge au Donateur*, du musée d'Anvers, et la *Madone à l'Enfant*, de Lord Northbrook. On s'émerveille devant ce dessin d'une si précise et si savante concision, devant cette couleur pleine, abondante et forte, devant ces décors d'une si solennelle et si imposante profondeur.

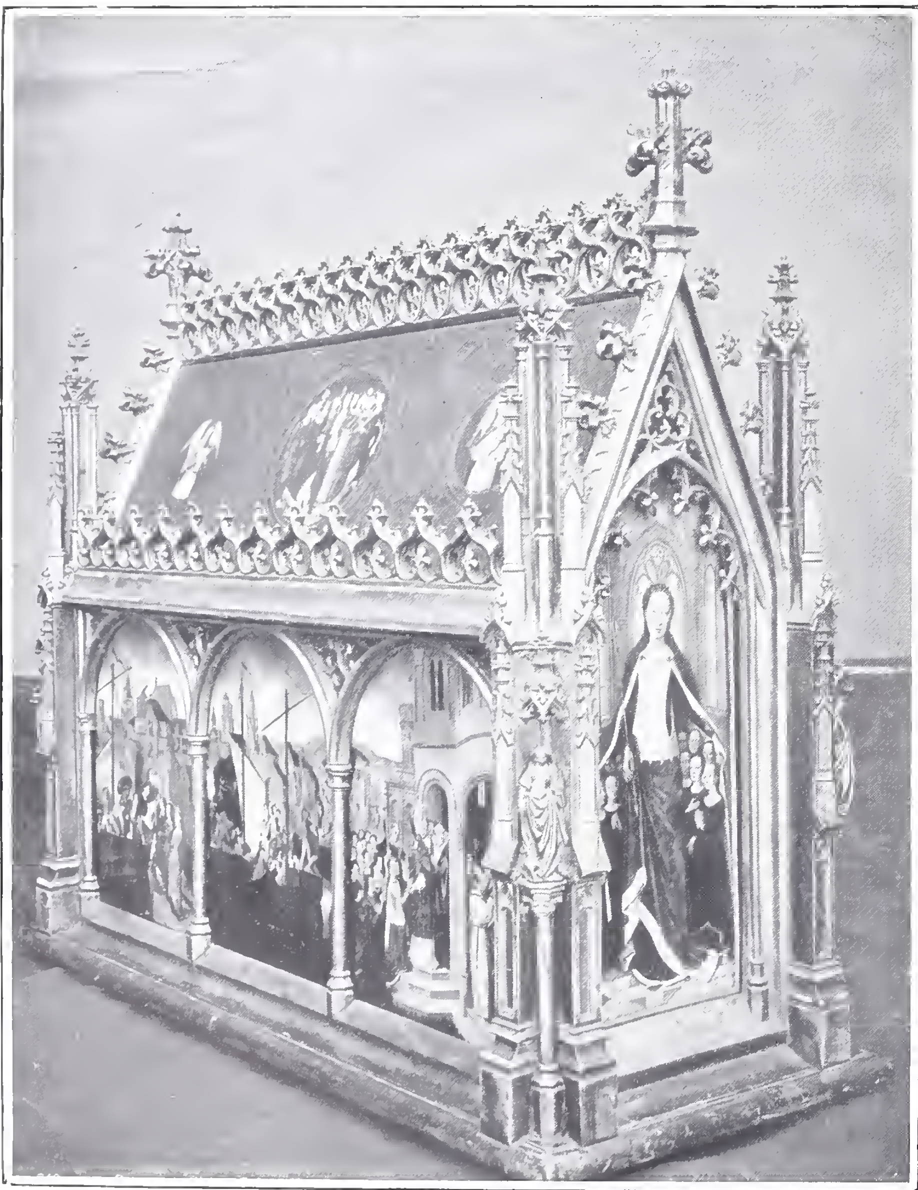
Memlinc est admirablement représenté. On reverra toujours avec un nouvel intérêt sa fameuse Châsse de sainte Ursule, son *Adoration des Mages*, que M. Weale ne craint pas d'appeler l'œuvre la meilleure que le peintre ait signée avant 1480, puis encore le portrait de *Guillaume Moreel* (1480), celui de sa femme, *Barbara van Vlaenderberch*, le portrait du médailleur italien *Spinelli*, *Guillaume Vryelandts et sa femme*, *l'échevin Van Nieuwenhove*, que complètent d'autres morceaux intéressants prêtés par le prince Radziwill, de Berlin, le prince Doria, de Rome, M. Goldschmidt, de Paris (*Mariage de sainte Catherine*).

Longtemps oublié, Gérard David doit à M. Weale sa résurrection glorieuse. Personne, en effet, ne mérite plus que lui d'être mis à côté de Memlinc, dont il fut le continuateur. Le peintre d'Oudewater qui fut reçu maître de la corporation de Saint-Luc, vers 1483, et dont les œuvres ont été longtemps confondues avec celles de Memlinc, se distingue pourtant par une vigueur de touche bien personnelle. Je citerai à l'appui de ce dire : *la Vierge et l'Enfant entourés d'anges*, prêtée par le musée de Rouen, le grand triptyque, *la Vierge et l'Enfant Jésus*, de la collection Somzée, et deux panneaux du *Jugement de Cambyse* (musée de Bruges). Avec la *Vierge au Paon* (collection Oppenheim), une réplique de la même Vierge (collection Crawford), une *Sainte Famille* (collection von Kaufmann, à Berlin), *l'Annonciation* (musée Hohenzollern, à Sigmaringen), le *Couronnement de sainte Catherine* (collection Arco Valley, de Munich), sera close à peu de choses près la liste des œuvres les meilleures et les plus authentiques du maître.

En considérant après Van Eyck, l'œuvre de Memlinc et de Gérard David, nous avons sacrifié un instant l'ordre chronologique de ces peintres; revenons donc de quelques années en arrière pour examiner ceux qui furent leurs prédécesseurs.

Un prédécesseur ou plutôt un précurseur, ce fut certes Roger van der Weyden. Voilà encore un peintre dont les œuvres ont été longtemps attribuées à d'autres (témoin cette *Pietá* qui figurait sous le nom de Mabuse, il y a trois ans encore, dans une villa de la famille Pallavicini, près de Gênes, avant d'entrer dans le musée de Bruxelles). Ici, plus que jamais, il faut procéder avec une excessive prudence, car nombreuses sont les œuvres du même temps qui offrent de grandes similitudes avec la manière de Roger, sans toutefois être de lui. D'une authenticité indiscutable néanmoins est cette belle *Vierge*, de la collection Mathys, de Bruxelles, si douce et si pure dans son expression ; on reconnaîtra également la manière austère, le style profond et simple du maître dans le *Portrait de Pierre Bladelin*, trésorier de la Toison d'Or, au docteur von Kaufmann, de Berlin.

Si du *Maître de Flémalle* (c'est ainsi que M. de Tschudi a baptisé un artiste qui peignait au milieu du XVe siècle), et de Pierre Cristus, ce peintre qui sortait de l'atelier de Van Eyck, on ne peut identifier que de rares œuvres, assez lourdes du reste de facture, il n'en est pas de même de Thierry Bouts, le maître de Harlem, mort à Louvain, en 1475, qui est représenté à l'exposition par trois ouvrages



Cliché Neurdein frères.

HANS MEMLINC. — LA CHASSE DE SAINTE URSULE (1er Côté)
Musée de Bruges



Cliché Nohring.

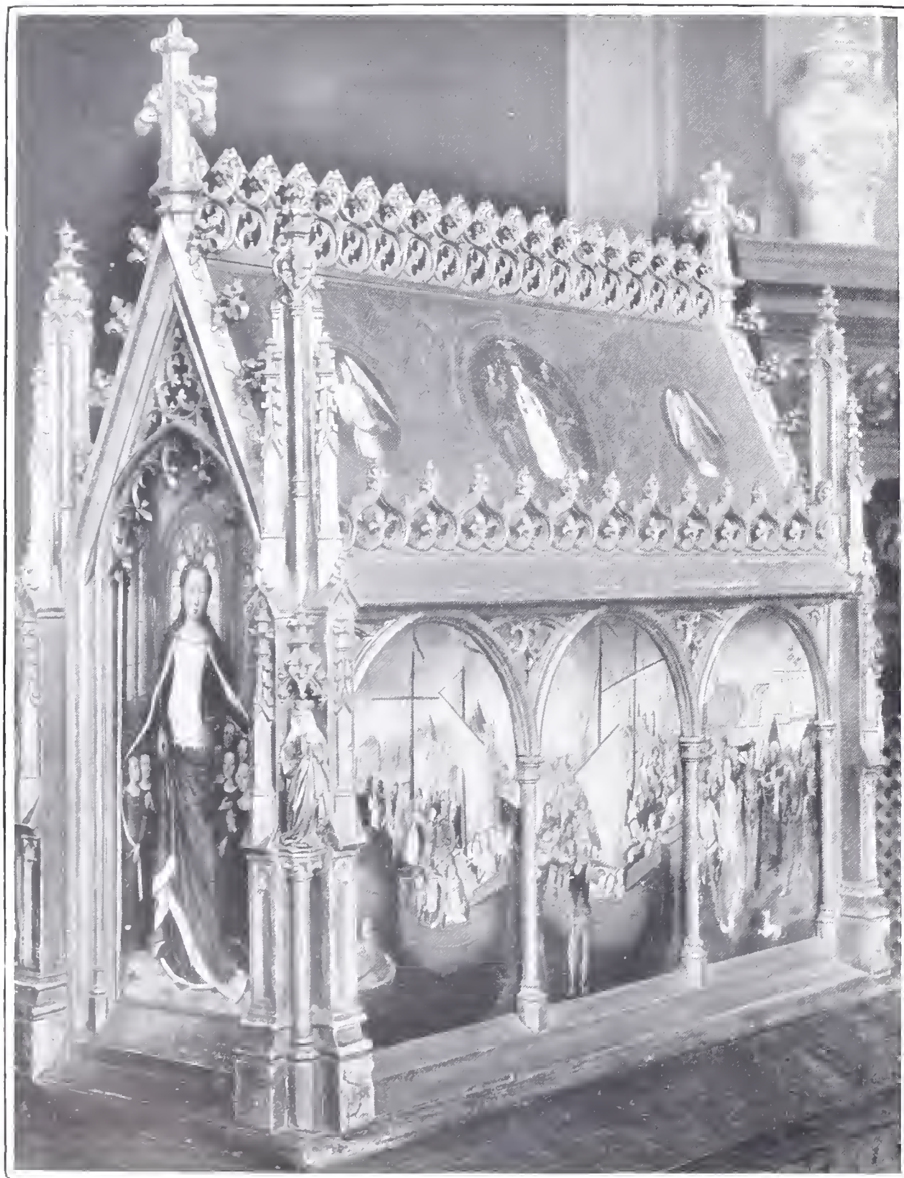
HANS MEMLINC. — LA CHASSE DE SAINTE-URSULE *(détail)*

Arrivée de Sainte Ursule à Cologne. — Musée de Bruges

significatifs : *La Cène* et le *Martyre de saint Erasme*, appartenant à l'église Saint-Pierre de Louvain, et le *Martyre de saint Hippolyte*, appartenant à Saint-Sauveur de Bruges. Bouts a signé aussi un grand nombre d'autres œuvres dont quelques-unes figurent à l'exposition, telles que la *Messe de saint Grégoire* (collection Weber de Hambourg), *le Christ chez Simon* (collection Thiel à San Remo), *la Vierge à l'Enfant* (collection de lord Northbrook), où les figures sont toujours imposantes, habillées avec splendeur, et d'une correction impeccable de dessin, avec, dans les fonds, la cathédrale et les clochers de Louvain se détachant avec une grande netteté sur un horizon bleu-clair.

D'Hugues Van der Goes on a identifié jusqu'ici, avec certitude, bien peu de créations d'une authenticité indiscutable en dehors du triptyque de *l'Adoration des Bergers*, qu'il exécuta vers 1460-75 pour Thomas Portinari, et qui est à Florence. Aucune des œuvres exposées à Bruges et attribuées à l'artiste ne me parait vraiment exécutée par la même main. Pour qui connait la fruste énergie du tableau de Florence, il ressort très clairement que l'œuvre, très belle du reste, *Saint Victor et un Donateur*, n'est pas du peintre de Gand, dont la chronique de Rouge-Cloître disait « qu'il excellait à peindre le portrait ». Je donnerai plutôt ce tableau à quelque peintre de la Touraine, et j'irai même jusqu'à dire que les lignes simples et uniformes du paysage me paraissent avoir été conçues en vue d'un vitrail.

Comme Bouts, Gérard de Saint-Jean est un peintre de Harlem, de cette école si peu étudiée jusqu'ici, dont un Van der Willigen fait sortir peu à peu de l'anonymat les chefs incontestables. Un *Christ en croix* envoyé par M. de Glitza, de Hambourg, représente ici ce maitre, imparfaitement connu, si ce n'est de quelques habitués des musées de Vienne, de Prague et de Cologne. Plus ignoré encore est Gérard Van der Meire, dont on ne connaît guère que le nom, cité par Guicciardini et Van Mander, et qui travaillait à Gand vers la fin du xve siècle. Une *Prise de Jérusalem*, provenant de l'église Saint-Bavon, à Gand, lui est attribuée avec quelque présomption d'authenticité. Avec Simon Marmion, le peintre de Valenciennes (1435-1489), on est encore réduit à des conjectures plus ou moins vagues. On sait par les chroniqueurs que le peintre était « digne de très grande admiration », qu'il orna de miniatures un livre d'heures pour Philippe le Bon, qu'après avoir figuré parmi les fondateurs de la corporation des peintres de Valenciennes, il se fit recevoir franc-maître à Tournai en 1468; quant à aller jusqu'à affirmer que *la Vierge remettant le rosaire à Saint-Dominique* (collection Turner, de Londres), ou *les Moines dominicains distribuant des rosaires à des femmes* sont de lui, de Gérard de Harlem ou de quelque autre peintre contemporain, c'est chose difficile à prouver.



Cliché Giraudon. HANS MEMLINC. — LA CHASSE DE SAINTE URSULE (2e Côté)
Musée de Bruges

Si le maître de Notre-Dame de Bruges, peintre inconnu qui peignait vers 1489 et a signé une intéressante *Vierge glorieuse*, si Jean Prévost, auteur d'un *Jugement dernier* (vers 1515), si le maître d'Oultremont, qui peignit un triptyque de la *Passion* (vers 1505), nous forcent à rester dans le domaine des suppositions et des conjonctures, il n'en est pas de même de Quentin Matsys, ce peintre subtil et délicat, dont on retrouve un *Portrait de Gardiner*, secrétaire d'état du roi Henri VIII, attribué à Holbein dans le catalogue de la collection Wilson, et restitué à Matsys au moment de la vente Secrétan. Dans la *Madone embrassant l'Enfant Jésus*, de la collection Oppenheim, les figures me paraissent postérieures au maître qui, par contre, a bien dû exécuter ce merveilleux paysage. Un *Ecce Homo* de Tournay, une *Madeleine* de l'ancienne collection Huybrechts, et des morceaux des collections Weber et Norak complètent heureusement l'apport de ce maître.

D'une grande séduction est également l'œuvre de Jean Gossart dit Mabuse (1470-1541), dont les trois styles si différents feraient presque croire à des individualités distinctes. Ses tableaux sont, en effet, aussi nombreux que variés : il a peint des madones, des saints, des enfants Jésus, où il se montre tantôt un artiste de tendances purement gothiques ou subissant l'influence de la poésie italienne. Et il a signé, enfin, de beaux portraits, lorsque, devenu peintre de Charles-Quint et de sa cour, il a été appelé à faire le portrait d'Isabeau, de



Cliché Nohring.

HANS MEMLINC. — LA CHASSE DE SAINTE URSULE. — LE MARTYRE DE SAINTE URSULE *(détail)*

Musée de Bruges



Cliché de Comael. ÉCOLE FLAMANDE DE LA FIN DU XVe SIÈCLE. — LE PORTEMENT DE CROIX. — LE CRUCIFIEMENT. — LA DESCENTE DE CROIX
Musée de Bruges

Philippe de Bourgogne, de Marguerite d'Autriche, de Philippe le Beau, ces deux derniers d'une authenticité indiscutable.

Le XVe siècle n'est pas seul à avoir ses anonymes. Au XVIe, ceux-ci ne manquaient pas, que ce soit le maître de la *Mater Dolorosa*, dont les productions, pourtant si personnelles avec leurs ombres rousses, ont été souvent données à Gérard David ou à Mostaert; le maître de *la Mort de Marie*, représenté par plusieurs œuvres des collections Weber, Norak, Kleinberger, von Kauffmann, Philipson, et enfin le maître des *demi-figures de femmes*, que certains érudits songent à identifier avec un peintre français presque inconnu : Antoine Caron.

De Lancelot Blondel (1496-1561), dont la fille épousa Pierre Pourbus, on verra avec intérêt un *Saint Georges terrassant le Dragon* et quelques autres toiles. Après Jean Mostaert, les peintres qui figurent encore à l'exposition et qui vivent vers le milieu du XVIe siècle, ne s'adonnent plus exclusivement aux sujets religieux : nous constatons ici la même évolution que chez les premiers Vénitiens. Marinus de Romerswael et ses *Banquiers*, ses *Changeurs*, ses *Peseurs*, d'une si grande acuité d'observation; Pierre Pourbus, dont les portraits constituent de précieux documents sur la société de son temps; Pierre Bruegel, ce fantaisiste étrange, ce visionnaire puissant, marquent la fin de cette période d'art unique, que l'Exposition de Bruges vient de faire revivre pour quelque temps avec un aussi saisissant relief.

HENRI FRANTZ.



Cliché Neurdein frères. TH. BOUTS. — LE MARTYRE DE SAINT ERASME
Église Saint-Pierre à Louvain

LES ARTS

N° 8 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Septembre 1902



FRANZ HALS. — THE LAUGHING CAVALIER

(Collection Wallace)



Cliché F. Farina (Vicence).

VUE DE LA VILLA BIRON (*Vicence*)

LES FRESQUES
de
TIEPOLO
A la Villa Biron, à Vicence



Cliché F. Farina (Vicence).
TIEPOLO. — LE MÉRITE
Villa Biron. — Vicence

Pour les curieux d'art, quelle ville offre un plus grand attrait que Venise à la fin du XVIIIe siècle? Insouciante du lendemain, qui, hélas! sera terrible, elle s'alanguit doucement sur la lagune en un voluptueux crépuscule, où les derniers rayons de son merveilleux soleil dorent les flots lents de l'Adriatique.

Dans la ville des Doges, comme à Vérone, Vicence, Brescia, Bergame, l'art, les lettres et les plaisirs marchent de pair. L'ère des grandes pensées et des nobles actions est close. La reine de la mer et ses filles sommeillent et ne se réveillent qu'au moment des fêtes du Carnaval, où les grelots des mascarades les sortent de leur engourdissement. Ces fêtes, il est vrai, durent la moitié de l'année et pendant ce temps-là les masques et les bouf-



Cliché F. Farina (Vicence).
TIEPOLO. — LA NOBLESSE
Villa Biron. — Vicence



Cliché F. Farina (Vicence).

TIEPOLO. — Le Temps découvrant la Vérité

Villa Biron. — Vicence

fons sont maîtres de la Vénétie. Alors les plus nobles personnages ne dédaignent pas les travestissements. Le loup de velours n'a-t-il pas droit d'entrée jusque dans le palais des Doges? Tout au plus faut-il l'ôter dans l'antichambre du Grand-conseil. La vie renaît de tous côtés, on se presse dans les rues et dans les ruelles, on se bouscule sur les places, on se croise sur les canaux. Cette exubérance, cette existence en plein air de tout un peuple, qui dure nuit et jour, incitent les peintres à traduire fidèlement, à exprimer gaiement les scènes pleines de vie et de mouvement qui s'imposent à leurs yeux. Alors que depuis plus de deux siècles les écoles d'Italie sont en pleine et lamentable décadence, seule celle de Venise jette encore de superbes lueurs, grâce à Guardi, Piazzetta, Longhi, Canaletto, Belloto et surtout grâce aux Tiepolo.

Gio-Battista Tiepolo, le premier de la dynastie, appartient toujours à la lignée des grands Vénitiens. Il rappelle le Tintoret par sa fougue et son besoin de produire, Véronèse par le faste et la magnificence, sa touche légère et argentée, ses colorations lumineuses et transparentes. Mais l'art du Tintoret et de Véronèse est celui d'un peuple dans tout l'éclat du triomphe, comme l'était encore l'État de Venise dans la seconde moitié du XVIe siècle. Celui de Gio-Battista Tiepolo n'est plus que l'art d'une nation qui va disparaître, d'une race que la mort guette et attend. Dans les compositions des premiers, les personnages, dont la coloration souligne la forme robuste et ferme, appartiennent à la race des dieux et des héros; ceux des décorations du second, dont le dessin est subordonné aux tonalités, à la



Cliché F. Farina (Vicence).
TIEPOLO. — LA VIGILANCE TRIOMPHANT DE L'OISIVETÉ
Villa Biron. — Vicence

tache, ne sont plus que des comparses, des figurants, faits pour jouir des avantages qu'ils doivent à leurs grands ancêtres. Gio-Battista Tiepolo est un Véronèse dégénéré, un Tintoret diminué; s'il a encore la fécondité et l'imagination des chefs de l'école des bords de l'Adriatique, leur science et leur connaissance des glacis, leur touche claire et argentine, leurs tonalités légères et transparentes, leur amour des reflets dont il tire des ressources non pareilles; s'il a toujours leur exécution naturelle, sans hésitations ni subterfuges, ni sous-entendus, il n'a plus, hélas! leur maîtrise impeccable, et les difficultés qu'ils surmontaient, il les évite et les escamote. Il peint ses toiles, il agence ses plafonds en fleuriste, à l'aide de combinaisons chatoyantes, ne recherchant que l'agrément de la vie. Ses sujets religieux, ainsi que ses motifs profanes, ses Christ, ses Vierge, ses saints, ses anges, comme ses dieux, ses déesses et ses héros, n'ont qu'un but : aider à la jouissance et au plaisir. Quand Jésus-Christ triomphe, quand il meurt sur la croix, c'est pour fournir, par son auréole ou par son gibet, une jolie pointe au bout d'un nuage; quand Jupiter fronce le sourcil ou lance la foudre, c'est pour aider à l'éclairage d'un coin de balcon ou de balustrade.

Aussi n'est-ce pas par l'expression que brillent ses décorations, mais bien par le mouvement, par le charme et surtout par la vie. Ce serait une folie de vouloir trouver dans ses œuvres l'unité, l'équilibre, la sérénité inhérents aux productions des maîtres des grandes époques; ses compositions, dont les figures sont souvent d'un dessin insuffisant, surtout dans les nus, trop sommaires et trop hâtifs, ne sont en



Cliché F. Farina (Vicence).
TIEPOLO. — L'INNOCENCE REPOUSSANT LE VICE
Villa Biron. — Vicence



Cliché F. Farina (Vicence).
TIEPOLO. — LA FIDÉLITÉ DANS L'AMOUR
Villa Biron. — Vicence

réalité qu'un décor brillant et lumineux, dont il ne convient pas de tenter l'analyse; ce serait inutile, et pas une d'entre elles n'y résisterait.

Mais, il ne s'agit pas ici d'embrasser l'œuvre de Gio-Battista Tiepolo, qui est immense, encore moins de parler de ses peintures religieuses à Padoue et à Biadene dans le Trévisan, de celles exécutées à Udine pour le patriarche Delfino, qui restent, en ce genre, parmi ses meilleurs ouvrages. Notre ambition est beaucoup plus modeste, et nous entendons seulement étudier les fresques dont il a décoré l'escalier d'honneur et le grand salon d'un palazzo des environs de Vicence, connu sous le nom de la Villa Biron.

C'est un vaste édifice, composé d'un rez-de-chaussée, d'un premier et d'un second étage, bâti par un de ces nombreux architectes, élèves attardés de Palladio, et aménagé peut-être par Mengozzi Colonna, dont le talent était alors si apprécié. Après avoir appartenu aux comtes Loschi, cette demeure seigneuriale, à la mort de la comtesse Drusilla Loschi, la dernière représentante de cette noble famille, échut en héritage à ses neveux, les comtes Zileri dal Verme. Elle est aujourd'hui la propriété du comte Alessandro Zileri dal Verme, dont la mère était issue de l'union de la duchesse de Berri avec le comte Lucchesi Palli.

Les fresques de la Villa Biron, pour ainsi dire inconnues malgré leur mérite, n'en constituent pas moins un ensemble important et une des productions les plus intéressantes du maître. Elles datent de 1734, ainsi que le prouve l'inscription suivante, qui accompagne l'une d'elles :

Familiæ et Hospitibus
Nicolaus, comes de Luschis,
Exciso æquatoque monte
Antiquis lateribus hinc et inde servatis
Mediam ampliorem domum
A fundamentis
Erexit ornavitque
Anno MDCCXXXIV.

Gio-Battista Tiepolo avait exactement 41 ans quand il exécuta ces peintures, puisqu'il naquit en 1693. Il était dans toute la force et la plénitude de son talent, qu'il conserva d'ailleurs intact jusqu'aux derniers jours de sa verte vieillesse, ainsi qu'en témoignent ses décorations du Palais Royal de Madrid, entreprises alors qu'il était plus que septuagénaire. Les peintures de la Villa Biron peuvent, sans danger, — et laissant de côté les fresques du palais Labia de Venise, — être mises en parallèle, non seulement avec celles des villas Zianigo, de Mira, du palais de Stra, avec les décorations à allures historiques de la Villa Soderini, à Nervesa, aux environs de Conegliano, plus vieilles d'une quinzaine d'années et d'une coloration moins heureuse; mais encore avec celles de cette autre demeure de patrice toute proche, la Villa Valmarena.

Malgré sa prodigieuse et fabuleuse fécondité, dont il a donné tant de preuves, le maître peintre a-t-il, seul et sans aide, couvert les murailles de l'escalier et du grand salon du palais des Loschi? Il serait peut-être téméraire de vouloir l'affirmer. Ce qui est certain, c'est que s'il s'est fait aider, s'il a eu recours à ses élèves et collaborateurs habituels, au nombre desquels on ne peut encore compter son fils Dome-



Cliché F. Farina (Vicence).
TIEPOLO. — LE COURAGE COURONNÉ PAR LA GLOIRE
Villa Biron. — Vicence


Cliché F. Farina (Vicence)
TIEPOLO. — LA CHARITÉ DISTRIBUANT DES AUMONES
Villa Biron. — Vicence

nico, qui avait alors à peine sept ans, puisqu'il était né en 1727, il s'est assurément réservé la direction du travail et a seul dessiné et arrêté les motifs de la décoration.

Dans l'escalier, qui se déroule en double spirale, le vaste plafond central représente *le Temps découvrant la Vérité;* dans le bas, sur les murailles latérales, deux figures en camaïeu simulent sur un socle, dans leurs niches, les statues habillées et drapées de la *Nobiesse* et du *Mérite;* plus haut, deux autres compositions montrent *l'Innocence repoussant le Vice* et *la Vigilance triomphant de l'Oisiveté.*

Le salon, de forme rectangulaire, dans lequel on accède du palier de l'escalier par trois larges baies séparées les unes des autres par leurs montants, a son plafond occupé par trois compositions; dans celle du centre, la principale et la plus importante de beaucoup, on voit *la Vérité, la Justice, la Renommée, la Gloire* et *la Sagesse* au milieu des nuées: dans celles de droite et de gauche, relativement étroites, figurent également sur des nuages : *Mars*, un arc dans la main gauche, et *le Génie* ayant un lion à ses côtés et tenant de la main droite une couronne de laurier.

Sur les murs latéraux sont peints, d'un côté : *la Fidélité dans l'Amour* et *le Courage couronné par la Gloire;* de l'autre : *la Charité distribuant des aumônes* et *la Modestie faisant fuir l'Orgueil.*

Ces allégories, assez peu claires aujourd'hui, ont probablement été imposées, tout au moins en partie, par les Loschi, pour célébrer les fastes de leur famille, une des plus anciennes du pays, puisqu'elle y était déjà fixée à l'aurore du XV[e] siècle. Aussi certains personnages, entre autres : le Courage couronné par la Gloire; le Génie plus que mûr, très bonhomme et à allure si tranquille malgré son lion, tenant à la main une couronne de laurier, et sans doute encore, l'homme lié à une femme par des chaînes que réunit un cœur suspendu entre eux deux, d'un si étrange arrangement, ont un caractère tellement particulier et individuel, qu'il est impossible de ne pas voir là des portraits représentant sans doute des membres de la famille Loschi.

Ainsi qu'à la Villa Valmarena, les motifs de ces décorations se réclament d'un Olympe des plus conventionnels et des plus bizarres — sorte de bric-à-brac de rencontre, ridicule, absurde et néanmoins charmant — qui consiste en colonnes tronquées, en bas-reliefs effrités, en pyramides décapitées, en vases contournés, en cassolettes ornementées et sculptées. Il est encombré d'animaux de toutes espèces tels que chiens, moutons, paons, coqs, serpents, etc. Les personnages qui peuplent ces éthers plus ou moins antiques, ces demeures plus ou moins grecques, appartiennent, eux aussi, à un monde de dieux composite et bariolé des plus étranges, de déesses et de héros empruntés à des théogonies qui autorisent toutes les conventions, de patrices et de grandes dames sortis des palais du grand canal, de pêcheurs et de gondoliers habitués du Lido, de levantins, de mercantis et de nègres, hôtes passagers du quai des Esclavons.

Mais ces personnages, qui ne brillent pas, il faut en convenir, par l'expression, malgré ce qu'ils ont de falot, de convenu et de théâtral, n'en sont pas moins vivants et évoluent dans une atmosphère magique, dans une lumière transparente et radieuse, tantôt dans des aurores roses et


Cliché F. Farina (Vicence).
TIEPOLO. — LA MODESTIE FAISANT FUIR L'ORGUEIL
Villa Biron. — Vicence



Cliché F. Farina (Vicence).

TIEPOLO. — LA VÉRITÉ, LA JUSTICE, LA RENOMMÉE, LA GLOIRE, LA SAGESSE
Plafond. — *Villa Biron.* — *Vicence*



Cliché F. Farina (Vicence).
TIEPOLO. — MARS
Plafond. — *Villa Biron.* — *Vicence*

délicates, tantôt dans des midis bleus et laiteux, tantôt dans des couchants chauds et éclatants qui décèlent l'harmoniste expert et subtil, le coloriste délicat et fin, énamouré des combinaisons de tons rosés et rares.

Ce qui frappe dans ces fresques, c'est la recherche et la trouvaille de l'inattendu, c'est une verve endiablée, une fantaisie délicieuse, c'est une invention rare, c'est surtout le mouvement et la vie, la vie qui leur donne un charme sans pareil, c'est la joie et le plaisir de peindre, où l'auteur s'épanouit à l'aise et qu'il communique et fait partager au spectateur.

Cette allégresse, les dieux, les déesses, les héros, les patrices, les grandes dames, les pêcheurs, les gondoliers, les levantins, les mercantis, les nègres, jusqu'aux animaux même, tous les êtres représentés y prennent part et y participent. Si la vie a des jours mornes et des tristesses, ils les ignorent et s'ébattent en plein air dans le poudroiement du soleil de l'Adriatique comme s'il devait éternellement luire, sans discontinuer chauffer le sol, sans arrêt resplendir au firmament et ne jamais céder la place à la sombre et inévitable nuit qui s'avance.

PAUL LAFOND.



Cliché F. Farina (Vicence).
TIEPOLO. — LE GÉNIE
Plafond. — *Villa Biron.* — *Vicence*



CHASSE. — XII[e] SIÈCLE (*Église de Xanten*)

L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'ART ALLEMAND

A Dusseldorf [1]

L'Exposition rétrospective de Dusseldorf est pour l'art allemand ce que le Petit Palais avait été pour l'art français. En 1900, cathédrales, musées, collectionneurs s'étaient dépouillés pour grouper à Paris, durant un moment, les reliques les plus rares et les plus considérables de notre art national, et en faire voir, dans son admirable ampleur, le développement dix fois séculaire ; à Dusseldorf, toute l'Allemagne, il est vrai, n'a pas été conviée et les provinces rhénanes seules ont été appelées à apporter leurs trésors : mais les églises de Cologne, d'Aix-la-Chapelle, de Xanten, de Trèves et de Hildesheim, sont assurément les plus riches de l'Empire, et, comme elles ont répondu généreusement à l'invitation des organisateurs, il est peu de branches de l'art allemand qui ne soient représentées par une série d'œuvres capitales. A défaut de la peinture, qui a été délibérément laissée de côté, la sculpture, les étoffes, l'émaillerie, la céramique, les ivoires, l'orfèvrerie surtout, forment un ensemble d'un intérêt singulier, et l'excellence de l'aménagement dans des salles point trop grandes et parfaitement éclairées permet au public d'en jouir à l'aise et de s'y recueillir.

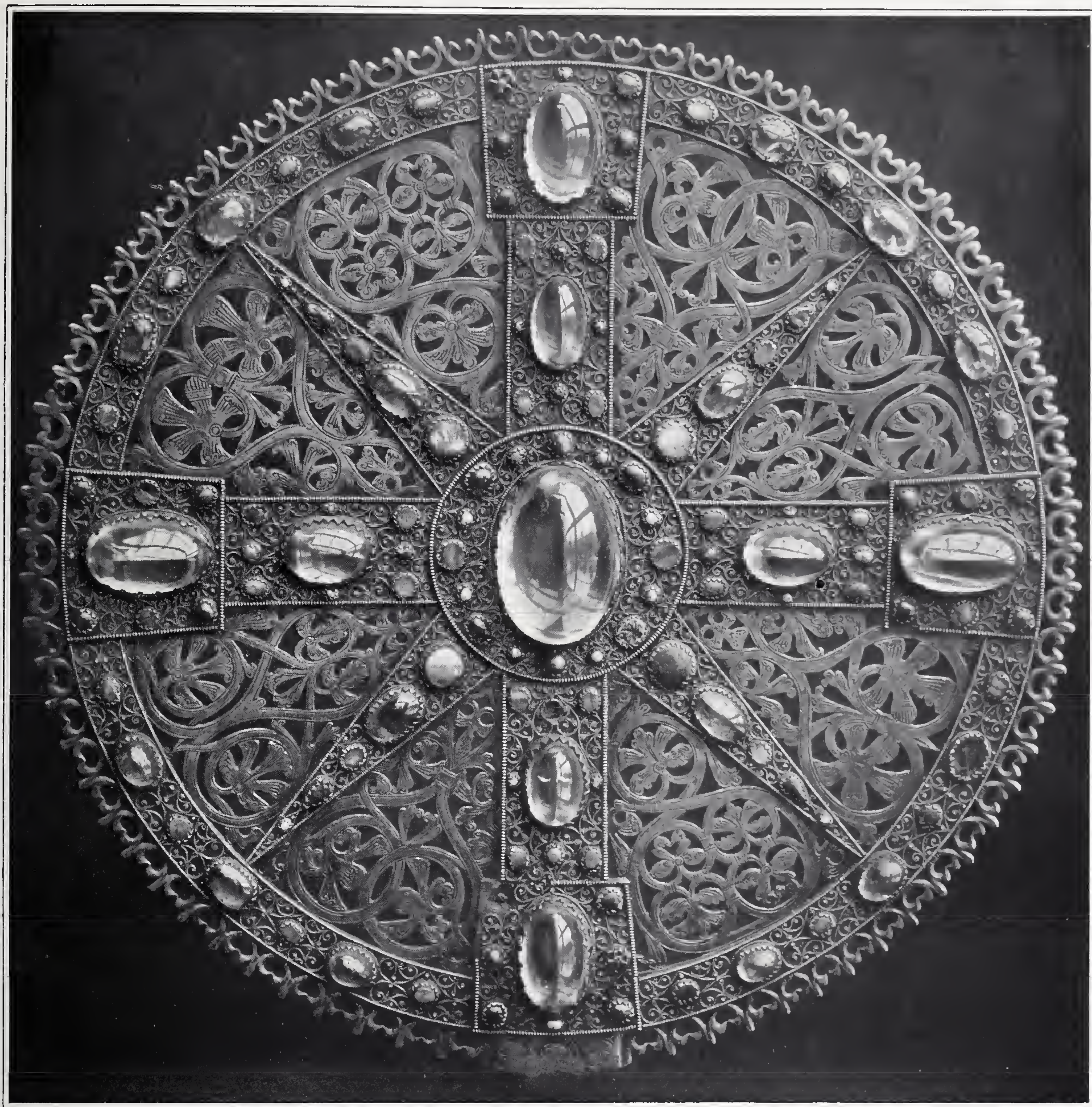


AQUAMANILLE. — XIII[e] SIÈCLE (*Musée de Berlin*)

Ce qui contribue à donner à la section rétrospective cet aspect pittoresque et sérieux à la fois, ce sont les moulages, qui l'encadrent, de quelques-uns des plus importants monuments de l'architecture et de la sculpture rhénanes. L'Allemagne ne possède pas encore de musée de moulages pour l'art du moyen âge, mais elle travaille à son Trocadéro futur, et certains des éléments en sont déjà groupés ici, le grand portail de Munster, ceux de Trèves et tant de statues isolées, Vierges des églises de Cologne, tombeaux de Laach ou sépulcre d'Oberwesel. Ce sont là des ouvrages de grande beauté et qui, pour nous, Français, ont un intérêt tout particulier, en ce qu'ils marquent clairement l'influence qu'a exercée notre sculpture du XIII[e] siècle sur

(1) Les photographies qui illustrent cet article sortent, pour la plupart, des ateliers de MM. Emil Hermann, Schmitz, à Cologne ; d'autres nous ont été obligeamment communiquées par la direction de l'Exposition de Dusseldorf et par le Musée des Arts décoratifs de Cologne.

l'art allemand. L'école romane se développait normalement en Allemagne, parallèlement à la nôtre et sans qu'on pût noter de points de contact bien sensibles, quand soudain elle apprit à connaître l'art de nos imagiers de Paris, de Chartres, d'Amiens et de Reims; la conversion fut rapide et le portail de Munster est là pour en faire sentir les étapes. Alors que, dans les plus anciennes figures, les draperies à la romaine et ces visages taillés comme à la hache, mais d'un individualisme

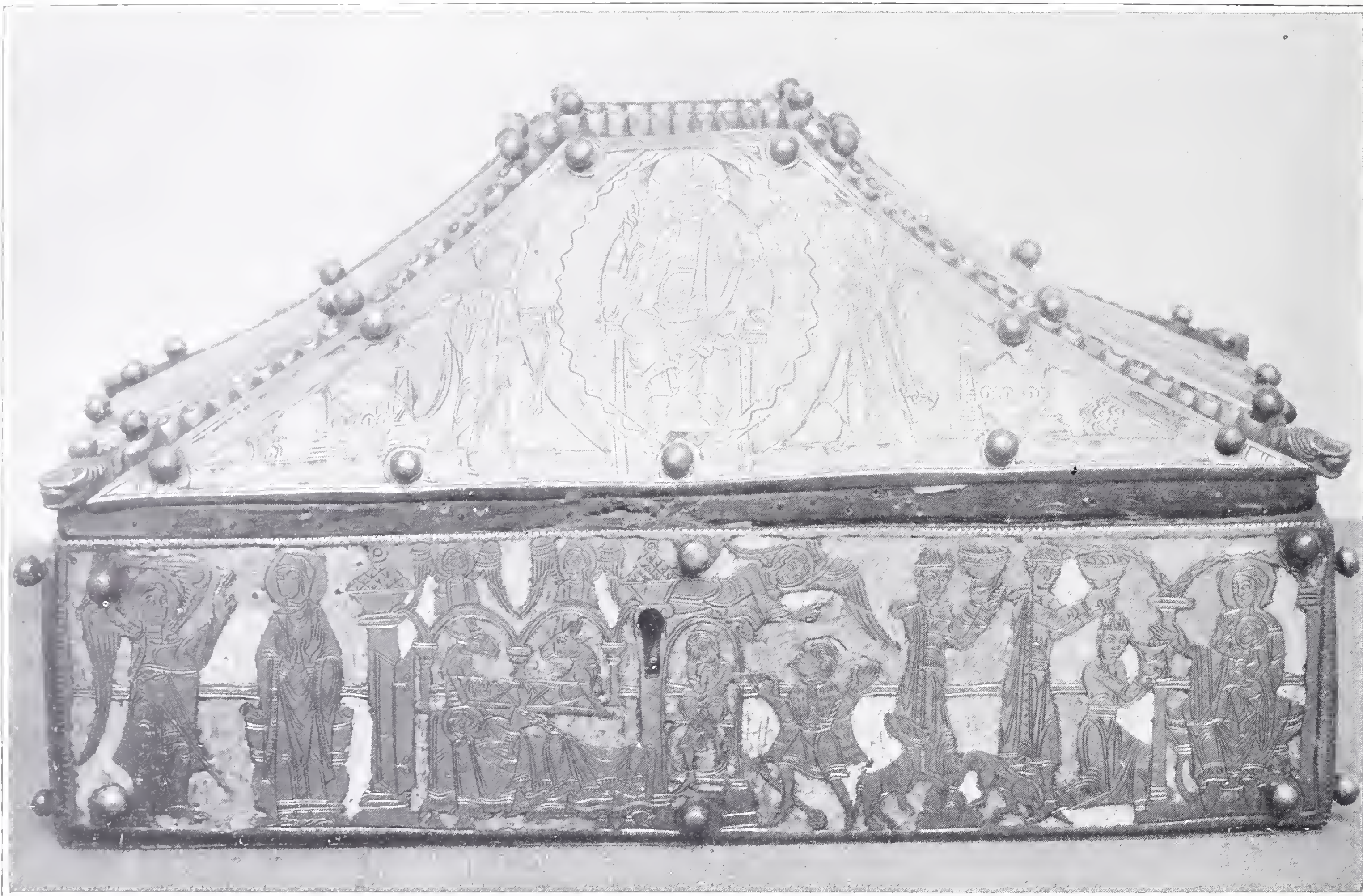


FLABELLUM. — XIIe SIÈCLE
Cathédrale de Hildesheim
Exposition rétrospective de l'Art allemand à Dusseldorf

si marqué, continuent la vieille tradition, les figures de la seconde moitié du XIIIe siècle, une sainte Madeleine, notamment, et un chevalier, sont déjà tout imprégnés d'art français; pourtant, dans le caractère si réaliste de l'un et dans une certaine outrance qui se sent dans l'autre, l'Allemagne se décèle encore. Au contraire, à la Liebfrauenkirche de Trèves, l'*Église* et la *Synagogue*, le *saint Jean* aussi, semblent des répliques, un peu alourdies seulement, des statues de Reims. De même trois charmantes statuettes en bois de la collection Schütgen sont d'allure toute française : elles sont les

sœurs cadettes de la Vierge d'ivoire de la collection du baron Oppenheim, française assurément, celle-là, et qui fut tant admirée au Petit Palais, mais qui sert ici utilement de point de comparaison. Au XIVe siècle, l'art est tout internationalisé, et presque rien ne distingue plus une Vierge ou un *gisant* allemand de ceux de Champagne ou du Languedoc; il faut attendre le XVe siècle et le XVIe pour retrouver un art proprement allemand, et c'est alors une véritable renaissance nationale; seulement comme le foyer en est surtout dans le sud, Dusseldorf ne nous en montre qu'assez peu de monuments; l'autel de sainte Madeleine, de Calcar, est pourtant un produit fort agréable de l'école du Bas-Rhin, bien que mâtinée d'influences flamandes et déjà touchée même, au moins dans les architectures, par cet italianisme qui devait être funeste à l'art du Nord et le mener trop vite à sa ruine.

Au milieu des salles, dans ce noble cadre de sculptures, les vitrines se dressent, pleines d'orfèvreries et d'émaux, et c'est là sans doute, aussi bien pour le grand public que

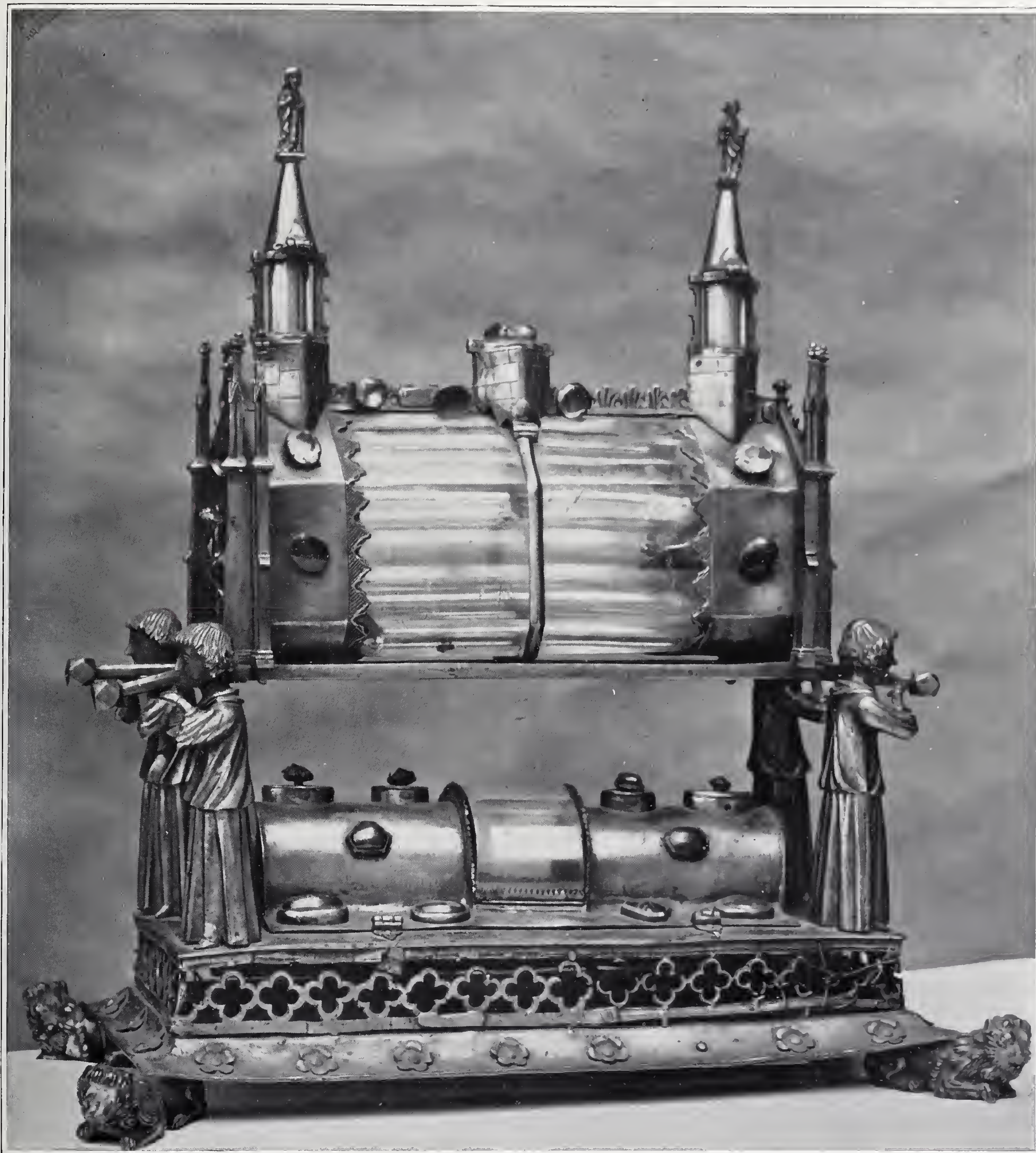


CHASSE. — XIIe SIÈCLE
Musée de Sigmaringen
Exposition rétrospective de l'Art allemand à Dusseldorf

pour les archéologues, l'intérêt capital de l'exposition. Certes, notre orfèvrerie française du haut moyen âge a été grande, et le trésor de Conques, exposé en 1900, nous permettait d'imaginer, devant les richesses d'une abbaye relativement médiocre et perdue dans un pays de montagnes, ce que devaient être les merveilles des grandes maisons, telles que Saint-Denis, et de nos églises les plus illustres. Malheureusement les révolutions ont passé sur la France, révolutions religieuses et politiques, révolutions du goût aussi, car les chanoines du XVIIIe siècle, on ne saurait trop le répéter, ont démoli et fondu au moins autant que les protestants du XVIe ou les gens de 1793; et, au milieu de tant de ruines, bien peu de monuments ont subsisté de ce qui était la véritable orfèvrerie française, de ces tables d'or, de ces reliquaires d'or, où les émaux ajoutaient l'éclat de leurs vives couleurs. Au contraire, par un heureux hasard, les trésors de la plupart des grandes abbayes et des cathédrales rhénanes ont peu souffert au cours des siècles; Cologne conserve les siens à peu près intacts; celui d'Aix-la-Chapelle, celui de Trèves, nous sont parvenus également, et des centaines d'églises moins riches ont gardé quelques pièces aussi respectables par leur antiquité que par leur valeur d'art. Beaucoup sont réunies aujourd'hui à Dusseldorf et laissent voir ce qu'a été l'orfèvrerie allemande à sa plus glorieuse époque, au XIe et au XIIe siècle.

Quand on a passé sur quelques monuments un peu bien barbares encore, sur les châsses d'Utrecht et de Hertford, cette dernière au musée de Berlin, qui représentent l'art mérovingien, et qu'on se trouve soudain en présence des œuvres carolingiennes, de celles du Xe et du XIe siècle, l'écart est surprenant. Aux ciselures lourdes et maladroites, aux émaux presque opaques et rappelant encore la verroterie barbare, succèdent les formes puissantes, les ornements d'un dessin fin et ingénieux, les couleurs transparentes et d'un merveilleux éclat des émaux. La « renaissance carolingienne », cet essai de rénovation générale de Charle-

magne, n'y a pas été pour rien, mais c'est bien plus encore aux influences byzantines qu'il faut demander la cause de ce progrès. Non pas, assurément, que tous ces monuments soient byzantins : on l'avait pensé jadis, et quelques-uns,



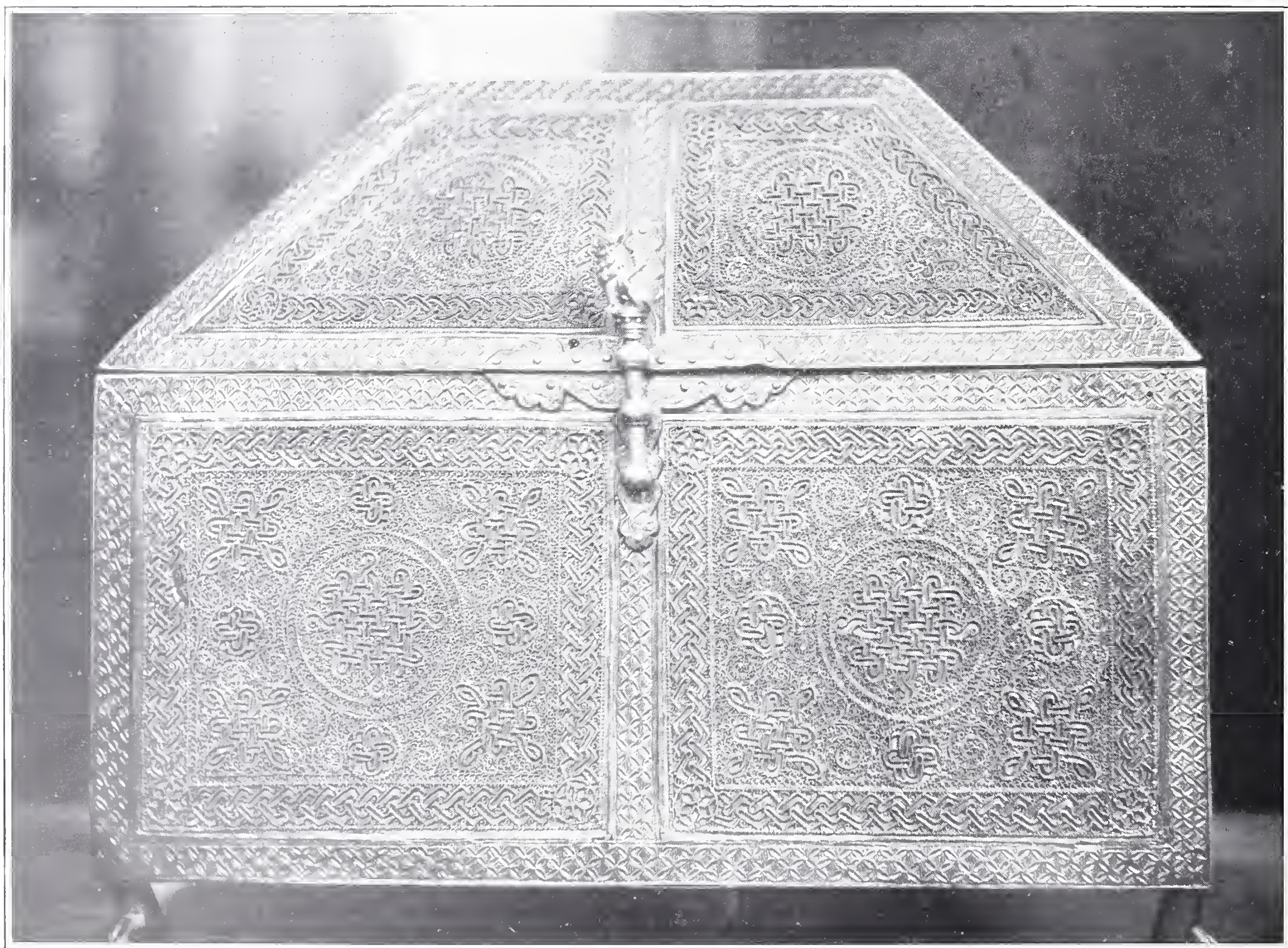
RELIQUAIRE. — FIN DU XIVe SIÈCLE
Église de Saint-Cunibert à Cologne
Exposition rétrospective de l'Art allemand à Dusseldorf

dans le public, le croient encore, ne pouvant imaginer que de tels joyaux fussent sortis des mains des artisans médiocrement raffinés de notre farouche Occident; c'est là une légende à laquelle il faut renoncer; mais il est certain que

les relations entre les Byzantins et l'Empire étaient fréquentes, les infiltrations d'ouvriers ou d'objets d'art nombreuses : Byzance a appris à nos ouvriers à perfectionner leurs procédés, et au contact de son style le nôtre s'est développé. Le reliquaire de sainte Hélène et de saint Mathias (Trèves), qui date du XIe siècle, est tout oriental dans son décor, bien que fait certainement dans un des grands ateliers monastiques de l'Occident, et il faut quelque habitude de l'œil pour ne pas confondre avec des travaux byzantins ces autels portatifs et ces plaques de reliures toutes couvertes de la plus harmonieuse émaillerie.

Avec le XIIe siècle, l'orfèvrerie allemande atteint sa pleine originalité, et c'est, à Dusseldorf, un vrai entassement de chefs d'œuvre de ce moment unique, où l'ouvrier est maître absolu de ses procédés et où son style paraît à l'apogée. C'est le *flabellum* de Hildesheim, avec son large parti pris de bronzes à jour, de filigranes et de cabochons ; c'est la petite châsse du musée de Sigmaringen, avec son fond d'émail, sur lequel se détachent gravées au trait des scènes de la vie du Christ ; c'est le reliquaire ovale de Xanten, avec des bustes de saints en argent repoussé sur la base et sur le couvercle, des nielles figurant des scènes évangéliques ; c'est de Xanten encore, le reliquaire ciselé où trônent aux quatre coins du toit les évangélistes sous la forme de moines en prière ; ce sont surtout ces extraordinaires châsses en forme de sarcophages, extraordinaires par leur grandeur — quelques-uns ont jusqu'à deux mètres de long — et par le merveilleux travail de ciselure et d'émaillerie qui les recouvre. L'exposition de Dusseldorf en a pu réunir plus de douze, et, rassemblées dans une même salle, la salle d'honneur, elles y font un effet d'une intensité surprenante. Les unes sont couvertes de plaques d'émail de la plus admirable vigueur de ton, comme celle de Deutz ; d'autres sont remarquables surtout par les figures et les scènes sculptées au repoussé qui en décorent les bases ; dans d'autres, enfin, comme dans celle de Siegburg, c'est l'ornementation ciselée des architectures, crêtes ou colonnettes, qui paraît le plus étonnante. Nulle autre région que la province du Rhin n'aurait pu sans doute former un pareil ensemble et aucun ne témoigne plus hautement de son activité artistique au XIIe siècle. A ces pièces, rhénanes pour la plupart, il faut joindre certaines pièces mosanes, qu'on donne aujourd'hui à Stavelot, à ces ateliers du nord de la France, dont devaient sortir bientôt des artistes tels que Nicolas de Verdun et le frère Hugo d'Oignies, qui triomphe en ce moment au Grutehuus de Bruges, et l'on comprendra la justesse, en ce qui touche l'orfèvrerie au moins, de cette appellation de « grand siècle du moyen âge » que M. Molinier donne au XIIe siècle.

A partir du commencement du XIIIe, et pour assez longtemps, l'orfèvrerie allemande décline : c'est Limoges qui l'emporte, avec des produits d'un caractère un peu plus commercial peut-être, mais de singulièrement grand style encore dans la rapidité habituelle de leur exécution. L'aquamanille de Hertford, au musée de Berlin, est de la dinan-



COFFRET DE STYLE ORIENTAL. — XIe SIÈCLE
Cathédrale de Trèves
Exposition rétrospective de l'Art allemand à Dusseldorf



SAINT LYTHARD. — TAPISSERIE DU COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE
ÉGLISE DE XANTEN



PIED DE CROIX. — RELIQUAIRE DU XIIe SIÈCLE
Église de Xanten
Exposition rétrospective de l'Art allemand à Dusseldorf

derie qui n'a rien de proprement allemand, et le joli reliquaire de Saint-Cunibert de Cologne, avec le cylindre de cristal de roche soutenu par des diacres de bronze, sur un socle ajouré porté par des lions, semble d'un art médiocrement original. Au xve siècle, l'Allemagne se reprend, et jusqu'au milieu du xvie, sa floraison est infiniment riche; mais elle l'est un peu trop pour notre goût français, habitué à plus de mesure, et s'il nous faut admirer le calice d'Osnabruck, signé de Engelbert Hoffleger et daté de 1468, relativement sobre encore; si la petite Vierge-reliquaire de la même église nous paraît fort agréable, au contraire la célébrité dont jouit la châsse des Machabées à Saint-André de Cologne, avec les innombrables petites scènes qui en couvrent les cinquante compartiments, nous laisse froids, tout comme les chefs-d'œuvre des ciseleurs de pièces montées du xvie siècle, dont heureusement l'exposition ne montre que quelques exemplaires choisis.

A côté des sculptures et de l'orfèvrerie, une des séries les plus importantes est celle des tissus, et l'on ne saurait s'en étonner, puisque aussi bien, en fait d'étoffes du moyen âge, les musées allemands sont les plus riches qui soient. Que l'Occident, dès les époques les plus reculées, ait fabriqué des tissus, des tissus relativement luxueux même, cela va sans dire; pourtant il semble bien que ce soit l'Orient, Byzance et le sud de l'Italie qui lui aient fourni ces soies précieuses dont les grands se revêtaient et qui servaient aux usages du culte. Ces ornements, hélas! ont disparu aujourd'hui presque tous; mais l'habitude était d'entourer les reliques de saints de ces étoffes, et beaucoup, dans les asiles inviolés que sont les châsses, se sont conservées; quand les reliquaires, en ce siècle, ont été ouverts, ces soies pâlies, mais au dessin toujours visible et aux couleurs encore somptueuses, sont apparues au jour, et elles sont une des sources les plus abondantes pour l'histoire des origines du décor médiéval. La France, ayant fondu ses reliquaires, ne possède presque plus de ces soies; l'Allemagne les a gardées, et l'on en découvre chaque année : l'une des plus belles a été trouvée récemment à Siegburg, avec un grand décor de lions passants sur fond blanc, qui figure à Dusseldorf à côté de beaucoup d'autres, et donne une haute idée de la somptuosité de cette civilisation du haut moyen âge, pourtant si barbare encore par tant de côtés. L'époque gothique a connu le luxe le plus raffiné, et ces broderies, ces tapisseries, celle de Xanten surtout, avec ses grands personnages pittoresques sur fond de fleurettes, sont d'un art merveilleux : l'est-il plus cependant que celui de ces soieries anciennes, et, si ces fragments jaunis nous charment tant, qu'on imagine quel devait être l'effet de pareilles pièces dans leur éclatante nouveauté !

Il nous faudrait citer ces manuscrits, ces ivoires, les deux surtout de la collection Figdor, de Vienne, qui doivent être d'un atelier mosellais du xe siècle et sont parmi les plus grandioses spécimens de l'art de ce temps; le mobilier, tant religieux que civil, et notamment les fragments de stalles de Wassenberg, avec le chevalier en prière devant la Vierge, au milieu de rinceaux du plus noble style; ces innombrables grès enfin, aux formes, aux tonalités, au décor si variés, et dont le sous-sol de Cologne a fourni, ces dernières années, quelques-uns des exemplaires les plus typiques. Notons même, à côté de cet art allemand du moyen âge, la note élégante que donne l'exposition, dans des salles contiguës,



SAINTE MADELEINE ET UN CHEVALIER. — XIIIe SIÈCLE
Cathédrale de Munster (Westphalie)
Exposition rétrospective de l'Art allemand à Dusseldorf

d'une exquise collection d'art japonais, appartenant à M. Œder, avec ses laques, ses grès, ses gardes de sabre, ses estampes, point écrasés du tout par un aussi imposant voisinage, et félicitons, en terminant, les organisateurs de cette exposition, MM. Clemen, von Falcke, Schnutgen, Frauberger et tant d'autres savants distingués : sans doute la matière était riche, et, avec les innombrables monuments des trésors du Rhin, il n'était pas trop malaisé de présenter, dans un incomparable ensemble, tous les progrès de l'art allemand du moyen âge ; mais encore fallait-il ne pas s'en-



RETABLE EN BOIS. — VERS 1525
Église de Calcar
Exposition rétrospective de l'Art allemand à Dusseldorf

combrer et faire œuvre de goût sûr, tant dans le choix des pièces que dans l'aménagement des vitrines; or, ce goût se sent partout, et il n'est pas d'exposition plus riche en enseignements pour l'archéologue et à la fois plus agréable à visiter pour le public que les salles rétrospectives du Palais des Beaux-Arts de Dusseldorf.

Peut-être serait-il juste de mentionner, à côté des chefs-d'œuvre de l'art ancien, les ouvrages des artistes et des artisans modernes : l'exposition rétrospective en effet, dans l'idée des organisateurs, n'était que l'accessoire et ce qu'ils avaient principalement en vue, c'était de montrer ce qu'avait fait en vingt ans, l'initiative industrielle des provinces rhénanes. Et assurément l'effort des métallurgistes est prodigieux, pour ne citer que ceux-là ; rien, pas même la Galerie des machines, en 1889, ne saurait donner une idée de ce que sont, à Dusseldorf, les formidables pavillons de Krupp et de tant d'autres. Mais quand on a abordé le domaine de l'art appliqué, il semble bien qu'il faille déchanter quelque peu.

Si en 1900 l'« art nouveau » allemand nous avait paru compliqué, mal commode à l'user, trop souvent prétentieux et visant plus à l'effet qu'à la vraie beauté, que dirons-nous de l'exposition présente, où les défauts qui nous avaient frappés s'étalent, développés et accentués à plaisir ? Certes quelques inventions charmantes se retrouvent dans le détail; mais, dans l'ensemble, l'impression paraît invincible que la bonne voie n'est pas là. Qu'il faille chercher autre chose que le « Renaissance » ou le « Louis XVI », c'est évident ; seulement n'a-t-on pas été un peu vite en Allemagne, et, pour avoir la gloire de créer un style, n'a-t-on pas trop violemment détruit toute attache avec la tradition ? C'est par transitions lentes qu'un style se forme et non d'un coup et par la seule volonté ; s'il était nécessaire d'en faire la preuve, la section rétrospective de l'exposition, si riche en objets infiniment divers, serait là pour la donner pleine et entière : tout est logique dans le développement de l'art, et un style n'est viable que s'il répond à la fois aux besoins du présent et aux traditions du passé.

RAYMOND KŒCHLIN.



CALICE DE VERMEIL, CISELÉ, EN 1468, PAR ENGELBERT HOFFLEGER
Cathédrale d'Osnabrück
Exposition retrospective de l'Art allemand à Dusseldorf

Cliché Anderson.

GIORGIONE. — SAINT GEORGES TUANT LE DRAGON

LA GALERIE NATIONALE ROMAINE

GALERIE CORSINI



Au pied de la splendide villa Corsini, qui s'étale avec une grâce voluptueuse sur le penchant du Janicule, épais de chênes et de yeuses séculaires, où l'ombre discrète répète l'éternelle chanson de l'eau, où le soleil, passant avec peine entre les vieux rameaux, perpétue sans fin le jeu de la lumière, délice et martyre des artistes et des poètes, se dresse majestueusement le beau palais, jadis possédé par les Riario, où la reine Christine de Suède rassembla autrefois tant d'œuvres d'art précieuses, et où elle vécut et mourut le 19 avril 1689. Là siégea l'historique Académie des Arcades, avant que le palais ne fût acheté, en 1729, par le cardinal Neri-Marie Corsini, neveu du pape Clément XII, qui le fit renouveler et embellir splendidement d'après les dessins de l'architecte Ferdinando Fuga.

Ce palais sert de cadre maintenant à la collection que le cardinal Corsini, — de 1737 à 1740, le véritable souverain de Rome, — réunit avec grand amour, sur les conseils de son célèbre secrétaire, Mgr Bottari, qui, dans ses fameuses « *Lettere pittoriche* », parle souvent du cardinal protecteur et de son amour pour l'art.

Certainement, l'époque à laquelle la collection fut composée apparaît fortement dans le choix des œuvres, mais, parmi tant de toiles du XVIIe siècle, lourdes et grossières, se montrent souvent le bon goût et le genre de passion du mécène et de son conseiller.

En 1883, le prince Corsini vendit au Gouvernement italien la galerie et le palais qui fut destiné à servir de siège à la célèbre Académie des « Lincei »; la collection demeura telle jusqu'en 1895, où la famille Torlonia fit don à l'État de sa collection de tableaux et de statues pour l'ajouter à la galerie Corsini. Ensuite, vinrent s'y joindre plusieurs toiles du Vanvitelli, représentant des vues de la Rome ancienne, données par le prince Odescalchi; puis, après la destruction du palais Altoviti, des fragments de décoration, œuvres de

Jean de Udine, ou de Perin del Vaga, les tableaux de la galerie du Mont-de-Piété, et enfin plusieurs tableaux de la collection dispersée du prince Maffeo Sciarra Colonna di Barberini.

Grâce à ces accroissements successifs, c'est aujourd'hui une galerie de tout premier ordre, digne de tenir sa place parmi les plus célèbres collections italiennes. Le nouvel arrangement combiné par le commandeur Venturi, qui a relégué dans les magasins une grande partie des œuvres de seconde importance, donne un aspect de sévère élégance aux riches salons du magnifique palais.

Si tant d'œuvres de rudes primitifs, de médiocres maîtres du Quattrocento et du Cinquecento, et de mineurs flamands encombraient jadis les belles salles de la galerie, plusieurs tableaux superbes y portaient les titres de noblesse des différentes collections.

L'histoire de la formation des Galeries romaines se rattache très étroitement à l'histoire même de la Ville et à l'histoire de la culture italienne. Recueillir des œuvres d'art de l'antiquité, des inscriptions et des monnaies, étudier les monuments anciens qui se dressaient partout dans la Ville et qui donnaient un vague sentiment, sinon une exacte notion, des gloires passées, depuis Cola di Rienzo, qui puisa sa noble tentative dans son enthousiasme pour la grandeur ancienne, jusqu'aux papes et aux grands mécènes, fut une œuvre suivie qui seconda cette confuse défense de l'histoire et de l'art, si intimement liée à l'âme du peuple romain.

Précurseur des collectionneurs d'antiquités et d'art à Rome, le cardinal Pietro Barbo (plus tard le pape Paul II) rassembla aussi de miraculeuses images malgré l'opposition des gardiens des églises et les plaintes des fidèles. On sait qu'il en arriva à offrir aux habitants de Toulouse un pont en échange d'un camée.

Mais son œuvre ne se borna pas à recueillir les trésors de l'art, puisqu'il sut aussi arrêter l'exode des œuvres glo-



Cliché Anderson. D'APRÈS HOLBEIN — PORTRAIT DE HENRI VIII
Galerie Nationale Romaine

rieuses, en commençant dès lors à proclamer que Rome est le centre où, de droit, doivent aboutir et être conservés les témoignages des grandeurs passées, pour y attester le souvenir et y servir d'exemple.

Vingt ans plus tard, en 1462, Pie II, pour conserver Rome *in sua dignitate et splendore*, publia une bulle sur les monuments anciens, et établit ainsi, jusqu'à l'édit du cardinal Pacca, le droit et le devoir de la grandeur de Rome.

Naturellement, les monuments de l'Antiquité, laquelle était plus vive dans la mémoire et l'imagination du peuple, et qui, par la tradition, frappait plus intimement que l'unique beauté, furent étudiés et aimés presque exclusivement jusqu'au XVIe siècle.

Seulement à la fin de ce siècle, commencèrent à se dessiner les contours de quelques galeries romaines, d'abord peut-être celle de la comtesse Caterina Nobili Sforza di Santafiora, qui gardait la *Venere nuda*, par Raphaël, c'est-à-dire la soi-disant Fornarine de la collection Barberini, et *le Mariage de sainte Catherine*, du Corrège, maintenant au Louvre. Tout de suite commencèrent les tentatives contre la gloire de Rome; mais ceux qui avaient rassemblé avec amour ou avec religion l'éminent patrimoine, avaient le culte de la beauté et savaient qu'ils devaient le défendre. Ainsi, lorsque l'empereur Rodolphe II envoya à Rome le Coradusz pour tenter l'achat de la collection Santafiora, il n'eut pas meilleur sort que le duc de Mantoue qui, en 1597, offrait d'acheter à tout prix les meilleures pièces de la collection. Ainsi, Fulve Orsini, le plus génial et le plus noble des collectionneurs romains, refusa dédaigneusement au duc de Ferrare quelques bustes en marbre et, au grand-duc de Toscane, le chansonnier autographe de Pétrarque.

Sa collection, à laquelle il avait consacré toutes ses richesses, comprenait, outre les livres, des œuvres de Michel-Ange, de Raphaël, Sébastien del Piombo, Titien, Léonard



Cliché Anderson. BIANCHI FERRARI. — JÉSUS A GETHSÉMANI
Galerie Nationale Romaine



Cliché Anderson.

BARTOLOMEO VENETO. — PORTRAIT D'UN INCONNU
Galerie Nationale Romaine

et Giambellini. Malheureusement, elle passa aux Farnèse, et partagea leurs aventures, en sorte que, de Rome, elle alla à Parme, et de Parme à Naples.

Au pape Clément VIII on doit la première formation officielle d'une galerie de peinture. Ce pape avait trouvé la ville de Ferrare pauvre d'antiquités, mais très riche de tableaux. Le château ducal, les villas de la maison d'Este en étaient pleins. « Dans les petites chambres du château, dites chambres d'albâtre, — a écrit en 1890, M. Venturi dans la *Nuova Antologia*— il y avait *la Bacchanale* de Giov. Bellini, où le Titien peignit pour fond les rochers du Cadore, sa patrie; *le Sacrifice à Vénus*, du Titien, la belle toile pleine de petits Amours, pour laquelle le Dominiquin pleura lorsqu'elle fut transportée en Espagne; un autre tableau du Titien, où était représenté le Laocoon, encore des tableaux par le Titien et Dosso. »

Pendant son séjour à Ferrare, le pape Clément VIII habita le château, et chaque jour il entrait dans les petites



Cliché Anderson.

RAPHAEL SANZIO. — FRAGMENT DE LA MADONE AU VOILE
Galerie Nationale Romaine

chambres d'albâtre pour admirer ces chefs-d'œuvre. Le duc César d'Este, craignant que le Pape ne s'en emparât, écrivit à Leandro Grillenzoni qu'il retirât les clefs de ces chambres. Le maître de chambre du Pape se refusa de les rendre et il promit d'avoir soin des tableaux, mais un beau jour, comme on disait que le cardinal Aldobrandini s'en était emparé, des anciens serviteurs de la cour allèrent au château et trouvèrent les parois nues.

Ainsi les villes de l'État romain, bon gré mal gré, devaient céder les meilleures pièces qu'elles possédassent de leur art. Cependant, comme ces continuels dépouillements donnèrent lieu à une quantité d'éminentes collections, les vicissitudes de la Ville et des familles amenèrent un continuel mouvement des objets d'art.

La galerie Sacchetti et celle du prince Pio formèrent en 1749, par les soins de Benoît XIV, la collection Capitoline; la galerie Aldobrandini qui était une des plus importantes, fut entièrement dispersée, à la fin du XVIII[e] siècle et, au commencement du XIX[e], la Rospigliosi et la Spada perdirent leurs meilleures pièces; même la galerie Colonna, nonobstant les plaintes de Fea au cardinal secrétaire d'État, fut dispersée en Angleterre par Camuccini et Day.

Après le traité de Paris, une partie des tableaux cédés à la France au temps de la Révolution étant rentrés à Rome, on



Cliché Anderson.

IOST VAN CLEEF. — PORTRAIT DE BERNARD CLESIO

Galerie Nationale Romaine

voulut constituer une grande Galerie d'État, et, à cet effet, naturellement, on eut recours aux dépouillements. La Galerie Vaticane est donc composée de tout ce que l'on trouva encore de bon dans les Marches et dans l'Ombrie.

Les anciennes galeries romaines, excepté la Doria et la Borghèse, ont perdu d'importance et de valeur, en fournissant des éléments aux grandes galeries modernes de l'Europe. Douloureuse constatation, parce que la gloire des familles et de la Ville semble liée aux œuvres de la beauté, et qu'à la dispersion de celles-ci sont attachées la décadence et la ruine de l'une et des autres !



Cliché Anderson.

ANTONIAZZO ROMANO. — LA VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS ET DEUX SAINTS
Galerie Nationale Romaine

La Galerie nationale romaine, dernière venue, ne se montrera pourtant pas indigne des collections après lesquelles elle a été formée.

L'Angelico y est représenté par un petit triptyque : *le Jugement universel*, *l'Ascension* et *la Pentecôte*, peut-être tiré d'un tableau plus grand, parce que quelques figures du haut et du bas sont coupées. Cependant, même dans l'étroitesse de l'espace, le maître s'est montré, comme toujours, sublime dans la représentation des bienheureux.



Cliché Anderson.

FRANCESCO RAIBOLINI, DIT LE FRANCIA. — SAINT GEORGES

Galerie Nationale Romaine

A Raphael a été attribué un petit fragment de Madone avec l'Enfant. Ce tableau provient de la collection Torlonia, où il était attribué à l'école de Raphaël, mais Mr Fleres a observé que ce fragment reproduit la partie centrale de la *Madone de Lorette*, que Raphaël peignit sur la commande de Jules II, pour l'église de Sainte-Marie du Peuple à Rome, et qui, en 1717, devint la propriété de la Santa-Casa, de Lorette d'où, en 1795, elle fut transportée à Paris. Comme



Cliché Anderson.

ÉCOLE VÉNITIENNE. — LA VIERGE COUSANT
Galerie Nationale Romaine

on est sûr maintenant que, dans le transport, l'original a été volé et qu'il lui fut substitué une copie, on croit que ce tableau est un fragment de l'original qu'on aurait mutilé de cette manière pour cacher le vol et dérouter d'ultérieures recherches. Le temps a endommagé beaucoup le tableau, qui a gardé seulement l'empâtement de la détrempe, et les prestiges de l'huile ont disparu, mais le dessin est d'une grande finesse, et l'opinion qui donne au divin Maître ce petit fragment ne semble pas du tout hasardée.

A Fra Bartolomeo appartient une *Sainte Famille*, une des dernières œuvres du Maître, comme le démontre la date de 1516 qui accompagne la signature. Elle est très semblable au



Cliché Anderson.

BRONZINO. — PORTRAIT DE STEFANO COLONNA
Galerie Nationale Romaine

tableau de la galerie Pitti à Florence, mais plus simple et, peut-être, plus pauvre.

Le Bugiardini a une *Madone avec l'Enfant* du type habituel, et de l'habituel rire convulsé.

Au Bronzino appartient un portrait de Stephano Colonna, signé et daté 1543, un des portraits les plus caractéristiques du peintre, avec une force d'expression que le Bronzino ne retrouva jamais plus. Il provient de la collection Sciarra, et il était un des ornements de cette galerie.

Le Christ et la Madeleine de Baroccio est une des œuvres les plus jolies et les plus fraîches de ce maître.

De François Bianchi Ferrari, le maître du divin Corrège, est un *Christ à Gethsémani* qui autrefois était attribué à Lucas van Leyden. C'est un tableau d'une très grande spiritualité, qui garde encore parfaitement l'ancienne âme de sa couleur transparente et vivace, et qui, par la finesse des détails et l'éclat des teintes, pouvait vraiment être attribué au grand Flamand. C'est une des œuvres les plus intéressantes de la Galerie et l'on comprend en l'examinant qu'un tel maître ait pu former un tel disciple. Le sentiment de douleur, de résignation et de mort y est exprimé avec une passion peut-être unique dans l'art italien. On dirait vraiment que l'âme du Dieu martyr s'envole des longues mains subtiles et diaphanes.

A François Raibolini, dit le Francia, est universellement attribué aujourd'hui un saint Georges qui, autrefois, à cause d'un E et d'un G entrelacés sur le cheval, était attribué à Ercole Grandi de Ferrara. Probablement les deux lettres signifient *eques Georgius*, et le tableau est certainement une des œuvres les plus sérieuses du grand peintre bolonais. Quoique le héros manque de vigueur et que le cheval soit dur et comme en bois, il y a une si grande suavité et une si grande spiritualité dans les jolies figures et dans le délicieux paysage, que ce tableau est parmi les plus notables de Francia. Le peintre qui avait commencé sa carrière par le métier d'orfèvre, se révèle encore par le trait sûr et subtil, comme gravé avec un poinçon, et par la lumière dorée diffuse sur le paysage.

A Antoniazzo Romano appartient une *Madone et Saints*, peut-être de 1488, et, si ce n'est une des plus notables œuvres du Maître, au moins un magnifique spécimen de l'École romaine. C'est un tableau plein de dignité et de caractère, d'autant plus important que les œuvres de ce maître, éparses dans presque toutes les collections d'Europe et dans plusieurs églises de l'Italie centrale, sont encore confondues avec celles de divers imitateurs, quoiqu'elles révèlent un artiste qui, à défaut d'une grande originalité, fait preuve d'un fort sentiment décoratif.

De l'École vénitienne un tableau signé *Joanes Belinus*, nous montre une des œuvres les plus personnelles de Rondinello.

Une ancienne copie du tableau de *Vénus et Adonis* du Titien, qui est maintenant à Londres, sort certainement de l'atelier de l'artiste à en juger par la vivacité et l'harmonie du coloris dignes du maître.

L'on a revendiqué pour Bartolomeo Veneto un portrait d'homme très puissant. Ce maître, jusqu'à ces derniers temps presque complètement inconnu, a donné là une de ses œuvres les plus fortes et les mieux senties. Vigoureux dans le passage des lumières et dans le rapport des tons, la belle tête se détache, pleine de vie et de caractère, presque palpitante, avec un grand sentiment de liberté et de beauté.

Deux portraits de l'école d'Antonello de Messine et une Madone qu'on peut dire de Cariani, quelques vues du Bellotto dit le Canaletto, et d'autres œuvres mineures achèvent de représenter l'École vénitienne.

Le Palmezzano, Lorenzo da Sanseverino, Nicolo Alunno et plusieurs autres paraissent pour l'École d'Ombrie.

Mais c'est dans les toiles du XVII[e] siècle que resplendit vraiment la richesse de la noble famille romaine, le faste de la maison princière. Dans le cadre des salles superbes, entre les toiles des meilleurs Flamands et des Italiens du XVII[e] siècle,



Cliché Anderson.

P.-P. RUBENS. — SAINT SÉBASTIEN
Galerie Nationale Romaine



Cliché Anderson.

L'ESPAGNOLET. — OUVRIER

Galerie Nationale Romaine

palpite encore l'âme de Rome, la Rome fastueuse des favoris et des courtisans des papes.

Et les tableaux du Guerchin, de Luca Giordano, de Spagnoletto, du Spada, de Salvator Rosa, de Murillo, de Van Dyck, de Holbein, de Rubens, de Bockorst, et de mille et mille autres moins illustres, représentent superbement les temps plus modernes de la peinture.

Luca Giordano montre sa palette riche et son rapide pinceau; le Guerchin, le contraste violent de ses tons; le Sassoferrato et le Maratta poursuivent leurs tranquilles idéalités d'autrefois; le Locatelli imite, comme il peut, Claude Lorrain; le Battoni révèle l'influence de *la Nuit* du Corrège; Salvator Rosa, son admirable énergie et son puissant coloris; le Pannini compose des tableaux d'un grand effet en groupant ensemble les antiquités éparses de Rome; le Spagnoletto a son habituel modelé vigoureux et son magistral coloris; Guido Reni, son coloris blanchâtre et la pauvre consistance de ses corps; Lionello Spada, la recherche anxieuse de la beauté et de l'effet; et parmi tous ceux-là, les étrangers tiennent une place d'honneur.

La Madone avec l'Enfant d'Anthonis Van Dyck montre un grand sentiment de grâce affectueuse, quoique le coloris soit faible et le dessin incertain. C'est une des œuvres les plus jolies du peintre, fraiche et sincère, où tout le mystère de la naissance du Christ se résume avec tendresse et passion. Et si le Flamand ne se révélait dans le soin exagéré de quelques détails vulgaires comme la paille et le bois, si la tête de l'âne ne prenait une trop grande importance, cette crèche serait parmi les plus nobles et les plus aimables crèches de l'art flamand.

Le *Saint Sébastien* de P.-P. Rubens a été récemment attribué à Van Dyck, mais il appartient certainement au même cycle que le *Saint François* maintenant à la galerie Pitti, que les *Trois Grâces* qui sont aux Offices, et que le *Saint Sébastien* de la galerie de Berlin, et il est tout selon l'esprit de ce maître. Le caractère expressif propre aux maîtres naturalistes de l'école d'Anvers, Rubens ou Van Dyck, établit à soi seul dans ce *Saint Sébastien* la profonde différence qui existe entre l'art italien et l'art flamand : dans le premier, la représentation du saint martyr est un motif de beauté, sans expression de douleur, un Apollon chrétien, tandis que le second cherche le caractère de l'expression dans les motifs suggérés par la nature.

De Jost van Cleef, le maître de la Mort de Marie, on a un *portrait de Bernard Clesio*, portrait admirable par l'expression, le coloris et le naturel, une des œuvres les plus notables de ce fort et minutieux peintre.

Le *portrait de Henri VIII* d'Angleterre, par Hans Holbein, est l'œuvre la plus importante de la collection Torlonia, et c'est vraiment un chef-d'œuvre d'une finesse et d'une force extraordinaires. L'exactitude des détails devrait nuire à l'effet, mais le faste du souverain et de l'époque qui se révèle dans le richissime costume, devient seulement un motif décoratif pour cette tête pleine d'expression, de caractère et de vie.

La *Madone* de Murillo est presque une réplique de celle de la galerie Pitti, mais le coloris a des passages et des transparences plus proches du maître que dans le tableau de Florence.

A toutes ces œuvres et à tant d'autres qui resplendissent dans les salles magnifiques du palais historique, ont été récemment ajoutés deux chefs-d'œuvre presque inconnus.

Un portrait par le Baciccia, et un saint Georges attribué à Giorgione.

Le portrait par Gianbattista Gaulli, dit le Baciccia, représente Jean-Laurent Bernini, et est le plus caractéristique portrait du Michel-Ange du XVIIe siècle. Il a été attribué autrefois à Philippe de Champaigne, mais le puissant et vigoureux caractère du vieillard robuste, rendu avec une simplicité de moyens extraordinaires, en dépit des tons de chair trop rosés, presque féminins, nous prouve que l'œuvre appartient au fort et étrange maître génois.

L'autre tableau est attribué à Giorgione. Il représente *Saint Georges tuant le dragon*, et c'est vraiment un tableau d'une grande puissance, d'une rare originalité. Dans un paysage enchanté, aux chaudes teintes de l'automne, avec un



Cliché Anderson.

VAN DYCK. — LA NATIVITÉ
Galerie Nationale Romaine



CANALETTO. — LE CANALE GRANDE

Galerie Nationale Romaine

fond des plus merveilleux que l'art ait jamais rendus, dans un incendie de teintes rosées de l'aurore, le jeune héros impétueux et ardent s'élance sur le dragon et le transperce, tandis que la jeune fille, effrayée, cherche à s'enfuir.

C'est un petit poème de grâce et de force, et on ne peut comprendre que ce petit trésor ait été si longtemps attribué à Bernardino Licinio, dit le Pordenone. Il est vrai que le temps a laissé sur la toile des traces qui ne sont pas indifférentes et que la restauration, seulement dans ces derniers jours, a remis au jour les couleurs vives d'un grand Vénitien ; car, si le tableau n'est pas de Giorgione auquel le commandeur Venturi l'a attribué, et auquel plusieurs autres connaisseurs le donnent, il est assurément d'un des meilleurs artistes vénitiens. Le coloris si éclatant et transparent à la fois, la grâce de la tête du jeune héros, avec le ton rouge propre au Giorgione, la petite figure de la princesse qui cherche à s'enfuir, tout à fait semblable à la Daphné de la galerie du séminaire de Venise, ne laissent vraiment guère de doute sur l'attribution au grand et rare maître vénitien de cette petite perle qui est venue au bon moment resplendir dans la Galerie historique.



Cliché Anderson.

CANALETTO. — LA PIAZZETTA
Galerie Nationale Romaine

Maintenant que le Gouvernement italien a compris l'importance de la défense de l'art, et que, par l'achat de la galerie Borghèse et du musée Ludovisi, il a prouvé l'intérêt qu'il porte à la culture artistique, il faut espérer que la belle collection qui garde encore le souvenir de la grande reine de Suède, pourra, avant un temps trop lointain, devenir, grâce à d'heureux accroissements, digne de Rome et de l'Italie.

La Galerie que le Gouvernement italien, en venant à Rome, a voulu ériger en Galerie nationale, montrera ainsi dans leur essence et dans leur développement, les conditions et les sorts de la troisième Rome.

ART. JAHN RUSCONI.

NOTE. — A la Galerie est joint le Cabinet national d'estampes, riche de plus de 125,000 pièces, parmi lesquelles plusieurs très rares ; par exemple, les gravures de Mantegna, dont il n'existe des exemplaires que dans la galerie de Londres. On y trouve presque au complet les œuvres de Dürer, Raimondi, Rembrandt, Bartolozzi, etc. Au cabinet des estampes est aussi jointe la collection de dessins des anciens maîtres, dont nous nous occuperons prochainement, et qui renferme de précieux dessins de Leonardo da Vinci, Lippi, Ghirlandajo, Piero di Cosimo, Bugiardini, Fra Bartolomeo, Sebastiano del Piombo, Pontormo, Luca Signorelli, Veronese, Palma Vecchio, Tintoretto.

Il faut une mention spéciale pour le précieux volume des dessins faits par Giusto pour les fresques malheureusement détruites de la chapelle des Eremitains à Padoue : c'est un léger dédommagement de la perte de cet insigne chef-d'œuvre.

A. J. R.



APPLIQUE EN BRONZE DORÉ. — DRAGON A TROIS TÊTES
ÉPOQUE DE LA RÉGENCE
(Appartient à M. E. Chappey)



SECRÉTAIRE EN BOIS DE ROSE, ORNÉ DE BRONZES
ÉPOQUE DE LA RÉGENCE
(Appartient à M. E. Chappey)

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT, & Cie Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS

N° 9 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Octobre 1902



J.-JAMES TISSOT. — MARGUERITE AU REMPART



J.-JAMES TISSOT. — LA SIESTE *(Aquarelle)*

J.-JAMES TISSOT



J.-JAMES TISSOT. — ÉTUDE DE FEMME *(Aquarelle)*

L'été de 1902 a été singulièrement rude à nos peintres. En quelques mois, on a vu disparaître, coup sur coup, Benjamin-Constant, Huguet, J.-G. Vibert, Louis Deschamps, Ernest Baillet, James Tissot. Tous ces talents furent, dans une certaine mesure, personnels. Ils ont apporté chacun à notre art une note inédite, sinon juste. James Tissot, dont la main, quoique experte, fut lourde, et qui ne connut jamais les joies de la couleur, n'a pas donné la plus savoureuse, mais la plus curieuse, à coup sûr, lui est due et la plus pénétrante.

Par une fortune assez rare, c'est au déclin de sa vie qu'il a fourni le meilleur de son œuvre. Au cours d'une carrière qui fut longue, — il est mort à soixante-six ans, et son activité s'exerçait depuis au moins quarante ans, — il a touché à tout : dans une première période, toute française, à la peinture de genre; dans une seconde période, tout anglaise, à la vie élégante et mondaine. Sa troisième étape nous le montre, à Paris, préoccupé du problème de l'au-delà et traduisant en des compositions hallucinantes, qu'il grava, les fantômes évoqués sous ses yeux par des spirites amis. Revenu à la foi de ses pères, il aborde la peinture religieuse et, quinze années durant, il s'y livre avec cette conscience tenace qui n'aboutit pas de toute nécessité au chef-d'œuvre, mais qui produit, presque toujours, l'œuvre forte.

Les quinze ans que dura cette période, il les remplit d'un labeur obstiné dont les résultats ont propagé partout sa renommée. Reproduites avec des soins scrupuleux, en couleurs, par des procédés d'une fidélité absolue, dans le beau livre édité, voilà cinq ans déjà, par la maison Mame, les trois cent quatre-vingt-cinq aquarelles dans lesquelles Tissot avait entrepris de reconstituer, d'après les Évangiles, tous les épisodes de la vie de Jésus, ont valu une notoriété universelle à l'artiste. Pas un coin du monde civilisé où son interprétation de la légende sacrée n'ait été accueillie, tant l'accent de vérité qui y règne est poignant, avec une émotion intense et recueillie. Sans doute, il en eût été de même de la Bible, dont il préparait, quand la mort l'a frappé, une illustration également abondante, et non moins passionnément réaliste.

Si l'on s'en tenait à l'esquisse rapide que je viens d'en tracer, la carrière du peintre paraîtrait, à première vue, très complexe, et son talent ne serait rien moins qu'homogène. Pour peu qu'on l'étudie, on sera frappé du contraire.

Réaliste fervent dès le début, mais réaliste à la façon de Henry Leys, dont les premières œuvres de Tissot, en particulier la série des tableaux qui lui ont été inspirés par la légende de Faust, attestent à tel point l'influence en ce qu'on



J.-JAMES TISSOT. — L'ENFANT PRODIGUE

serait tenté d'y voir du pastiche, l'artiste y affirme déjà, et hautement, le double caractère qui donnera à son illustration de la *Vie de Jésus*, un accent si personnel et si ferme : il s'y montre en même temps que soucieux de vérité, mais d'une vérité profondément expressive et humaine, archéologue passionné. Dans ce récit d'autrefois dont il tente une représentation vivante et exacte, pas un détail qui ne l'intéresse, pas une partie de costume ou de décoration qui ne soit étudiée avec le même scrupule que le motif principal, dût-il par là lui faire tort.

Transplanté par les hasards de la vie, aux environs de 1871, outre Manche, il y est séduit par l'élégance d'aspect, la belle et virile tournure de la femme dans les milieux élégants, par la fraîcheur du type irlandais qui caractérise la femme des basses classes, et il s'essaye à en fixer le charme. Sans effort, il y réussit. Son pinceau n'eût jamais été assez souple, son dessin assez spirituel pour traduire, dans sa mobilité, la Française. Esprit lent, sérieux, réfléchi, et qui ne saisit qu'avec peine le fugitif et le subtil des menues nuances, il s'est reconnu, devant la Parisienne, impuissant:



J.-JAMES TISSOT. — LE SÉJOUR EN ÉGYPTE

Extrait de *la Vie de N.-S. Jésus-Christ*, éditée par MM. ALFRED MAME et FILS

il n'hésite pas devant l'Anglaise, plus simple, et dont la grâce, plus robuste, est moins déconcertante. Dans ses aquarelles, que l'eau-forte a rendues populaires, voyez-la, promenant en été, sur les rives herbues de la Tamise, dans les jardins fleuris de Kew, sous les ombreuses futaies de Richmond, ses formes élancées, moulées dans une légère étoffe de surah, débarquant radieuse d'un canot conduit par un rameur athlétique, ou, sur le pont d'un *boat-house*, étendue dans le traditionnel *rocking-chair* et rêvant, vous serez frappé, pour peu que vous connaissiez l'Angleterre, de la sincérité de l'interprétation, de sa justesse et, caractéristique encore plus qu'inattendue et plus rare chez un artiste français, du ton extraordinairement anglais qu'elle affecte.

Aussi Tissot fit-il à ses compatriotes, quand il revint se fixer parmi eux, l'effet d'un étranger. Il le sentit, et vécut délibérément à l'écart. Le long séjour à Londres avait d'ailleurs déterminé dans son être une poussée mystique qui ne s'accommodait en rien du tumulte et de la vie un peu évaporée du boulevard. Obstinément fermé aux bruits du dehors, l'atelier de Tissot ne s'ouvrait jamais tout grand. De loin en



J.-JAMES TISSOT. — MATER DOLOROSA

Extrait de *la Vie de N.-S. Jésus-Christ,* éditée par MM. Alfred Mame et Fils

loin, de rares intimes, adeptes convaincus des croyances spirites, ou curieux seulement d'occultisme, mais dont la curiosité avait été reconnue par Tissot respectueuse, y étaient convoqués. Ils y assistaient à des séances médianimiques dont ils s'accordaient à vanter l'intérêt, et le physicien Crookes, à plusieurs reprises, y évoqua, de la façon la plus émouvante, l'ombre jolie de Katie King. On retrouverait, dans les premiers numéros de la *Revue illustrée*, en 1885, si mes souvenirs sont exacts, d'impressionnants dessins où M. Albert Besnard a retracé quelques-unes de ces évocations.

Agitée par des préoccupations de cette nature, la production de Tissot fut, pendant cette période de huit à dix ans, assez trouble, mais le talent de l'artiste y gagna de s'assouplir à des formes nouvelles, et, quand la parole d'un dominicain eut ramené à la foi catholique l'âme angoissée du spirite, quand Tissot, pour affirmer cette foi, entreprit le grand travail où les quinze dernières années de sa vie s'absorbèrent, il était mûr pour cette périlleuse entreprise. Il y apportait, avec ce réalisme instinctif qui devait lui dicter le programme de son œuvre, un sens du surnaturel qui avait manqué, depuis des siècles, à tant d'autres, et dont le manque avait rendu depuis si longtemps insipides toutes les manifestations de la peinture religieuse.

Il y apportait en même temps, — et le mérite à cela n'est pas moindre, — une notion précise, une vue claire de ce qu'il fallait pour stimuler l'attention et piquer la curiosité d'une époque de scepticisme aigu ou de foi molle comme la nôtre. La vie de Jésus n'est plus pour nous que de l'histoire et, dans l'histoire, l'esprit de notre temps se pique d'exactitude; il est scientifique et documentaire à outrance. Les reconstitutions archéologiques lui sont chères. Plus les temps dont on lui parle sont lointains, plus il tient à ce qu'on les fasse revivre en accumulant de menus faits pittoresques, en révélant de petits détails ignorés. Le fond des choses l'intéresse souvent moins que le décor. Il veut aux événements un cadre d'une fidélité impeccable et d'une intransigeante vérité. Tant mieux si l'émotion s'y joint par surcroît.



J.-JAMES TISSOT. — JÉSUS ENGAGE LES APOTRES A SE REPOSER

Extrait de *la Vie de N.-S. Jesus-Christ*, éditée par MM ALFRED MAME et FILS

Rien ne pouvait mieux servir James Tissot que cette tendance universelle des esprits. Elle s'accordait à merveille avec sa façon de voir. Elle corroborait l'élan impérieux de sa nature. L'homme qui avait attaché une si grande importance, dans un sujet de romance comme la *Rencontre de Faust et de Marguerite*, à l'exacte reconstitution du détail, même le plus infime, ne pouvait comprendre une reconstitution de la Vie de Jésus autrement et, bien qu'il considérât l'entreprise comme un acte de foi, cet homme de sens pratique l'eût difficilement hasardée s'il n'avait jugé le moment opportun.

Et le moment l'était d'autant plus que la peinture religieuse était morte. Elle avait connu jadis de belles heures.



J.-JAMES TISSOT. — LA FOULE S'EN VA EN SE FRAPPANT LA POITRINE

Extrait de *la Vie de N.-S. Jésus-Christ,* éditée par MM. ALFRED MAME ET FILS

Aux primitifs, tous les moyens étaient bons pour faire en même temps de bonne peinture et des œuvres d'une foi profonde et ardente. Le réalisme expressif des Flamands n'y avait pas moins réussi que l'idéale candeur d'un frà Angelico. Au XVIe siècle, Dürer et Raphaël, Michel-Ange et Léonard de Vinci mis à part, l'illustration des scènes de la Bible et de la Vie de Jésus avait tourné à un art tout de parade. Pour rafraîchir et renouveler la formule au XVIIe siècle, il ne fallut pas moins que le génie d'un Rembrandt. En touchant à la légende sacrée, le XVIIIe siècle l'avait purement travestie. Le XIXe n'a guère été plus heureux. Retirez le *Christ en Croix* de Prud'hon et quelques notes poignantes de Delacroix, que reste-t-il ? L'art qui a fourni leurs modèles aux officines de la rue Saint-Sulpice, l'incolore Flandrin qui, du moins, eut l'intuition de la sainteté, les fadeurs mystiques d'Overbeck, l'imagerie banale d'Ary Scheffer, — de quoi soulever de dégoût les âmes les plus croyantes. Quant à l'extraordinaire éclosion de tableaux religieux à laquelle nous avons assisté depuis quinze ans, est-il besoin d'en parler ? Quel homme intelligent n'en a senti depuis longtemps tout le factice ? Sincère à ses débuts, avec l'Allemand de Uhde, dont *la Cène*, grâce aux tendances humanitaires qui l'animent, reste en dépit de tout une belle œuvre, haute d'inspiration, large de souffle, intense de sentiment, le mouvement a tout de suite avorté. Les fantaisies auxquelles s'est livré Jean Béraud peuvent encore ameuter la foule : on ne les prendra jamais pour de la peinture religieuse.



Copyright 1895 by J.-J. Tissot. J.-JAMES TISSOT. — LE MAGNIFICAT
Extrait de *la Vie de N.-S. Jesus-Christ*, éditée par MM. ALFRED MAME et FILS

Le mouvement, néanmoins, quoique factice, avait ramené l'attention sur le genre. C'était un nouvel élément de succès pour Tissot. Les encouragements ne devaient pas lui manquer pour sa tâche. Il partit. Pendant dix ans, il vécut sur les lieux qui avaient été, dix-neuf cents ans plus tôt, le théâtre des événements qu'il se proposait de retracer. Les Évangiles en main, il parcourut la Judée en tous sens, replaçant les faits dans le décor, étudiant ce décor en lui-même et le notant avec un souci criant de vérité. Tous les replis du sol, tous les accidents du terrain lui étaient devenus familiers. Quand il les eut notés avec une patience inlassable, il passa à ses études de types. Pas un personnage de son œuvre qui n'ait été ainsi, et sur place, minutieusement observé dans l'allure, dans le geste, dans le costume. Il se disait, avec plus de vraisemblance, au fond, que de justesse, que dans cet Orient immuable, ni le vêtement, ni la race ne devaient s'être modifiés depuis Jésus, et il traduisit, sans l'interpréter, ce qu'il voyait. Aux yeux de tous les raffinés, ce fut une faute. Dans bon nombre de scènes, l'anachronisme est choquant, le réalisme, auquel l'artiste a sacrifié d'autant plus qu'il est dépourvu d'imagination, lui fait tort. Et l'exécution, parfois lourdement appuyée, accentue ce qu'il y a, dans ce parti pris, d'excessif.

La mise en scène, en revanche, est parfaite, et l'œuvre, d'un bout à l'autre, est vivante. Sent-elle en quoi que ce soit le divin ? J'inclinerais à croire le contraire. Il est des nuances qu'un esprit positif comme Tissot ne sera jamais capable de rendre. Il a esquivé les unes, mal compris et médiocrement rendu certaines autres. Quant au surnaturel, il l'a mieux entendu que le divin. Son passé de spirite l'y avait merveilleusement préparé. Il l'a rendu avec une étrangeté qui était de mise, avec une puissance d'évocation qui s'impose. Touchera-t-il jamais les âmes pieuses ? Il est permis d'en douter. Mais son œuvre est d'un intérêt poignant pour les autres, et elle est vraiment neuve. C'est plus qu'il n'en faut pour durer.

FR. THIÉBAULT-SISSON.



Cliché Alinari. N° 16 N° 15 N° 18 N° 17

POUDRIÈRES. — XVI° SIÈCLE

LA COLLECTION RESSMAN

RESSMAN (Constantin) est né à Trieste en 1832, et mort à Paris en 1899.

C'était une nature d'élite.

Il vint faire son droit à Padoue, et, après de brillants examens, il fut reçu docteur.

Pris d'amour pour les idées libérales, il participa au mouvement, non d'une façon platonique, mais effectivement.

Il consacra à la propagande une notable partie de sa fortune, et en 1854, lors du procès de Mantoue, il fut condamné par les tribunaux autrichiens pour crime de haute trahison.

En 1861, il se fit naturaliser Italien; l'année suivante, il fut reçu, après concours, attaché au ministère des Affaires étrangères.

Sa carrière fut rapide et brillante.

Il franchit successivement tous les degrés de la hiérarchie, devant ses grades et ses postes uniquement à son mérite; il passa comme secrétaire et conseiller à Londres et à Paris, et, comme ambassadeur, à Constantinople et à Paris.

En 1895, il fut mis en disponibilité; il subit sa disgrâce sans récrimination, avec dignité; il aimait la France et resta à Paris, où il finit ses jours.

Il avait été nommé sénateur du royaume d'Italie en 1898.

Dès que sa mort fut connue, le président du Sénat, M. Saracco, M. Nigra, dont il avait été le collaborateur à Paris, M. Visconti-Venosta, ministre des Affaires étrangères, proclamèrent hautement, en séance, son patriotisme, ses vertus civiques, ses nobles sentiments et ses éminentes qualités de diplomate.

Ressman était un esprit cultivé dans tous les



Cliché Alinari. N° 11

HEAUME ALLEMAND. — XV° SIÈCLE

(Collection Ressman)

genres, d'une vaste érudition, de relations sûres et bienveillantes, d'un cœur généreux.

Il aimait les arts, mais comprenant qu'il ne pouvait embrasser tout leur vaste domaine, il s'était spécialement attaché aux armes.

L'arme, en effet, au temps des belles armes constituait un objet spécialement typique d'un pays, d'une époque; elle avait un caractère propre, une sorte d'individualité, on pourrait dire une personnalité; elle était adéquate de celui qui la portait; par une épée, on sentait la qualité et la nature de l'homme qui mettait flamberge au vent; aucun autre objet d'art usuel n'était aussi intimement lié à celui qui le détenait.

Ressman était dans ces idées lorsqu'il entreprit sa collection; pendant de longues années, il y consacra une partie de ses ressources, son goût éclairé, sa science, et un flair particulier dont il était doué.

Il suivit les ventes et se mit en relations avec les collectionneurs, notamment avec Louis Carrand et Victor Gay qu'il accompagna dans plusieurs de ses voyages d'exploration en Allemagne.

En 1894, alors qu'il était ambassadeur du roi d'Italie près la République française, il fit son testament. « *Lascio tutte le mie armi, armature, frammenti ed accessori d'armi antiche alla citta di Firenze, affinche sièno deposte nel R. Museo Nazionale al Bargello, possibilmente in immediata prossimità degli oggetti lasciatevi del defunto mio amico Louis Carrand.* »

Après avoir été relevé de ses fonctions l'année suivante, pour des motifs purement politiques, il ne changea rien à ses dispositions.

Son désir a été réalisé; la collection a été installée au Bargello, tout près de la salle de Carrand (1), et dans d'excellentes conditions, par les soins du distingué conservateur du musée, M. Benvenuto Supino.

En outre d'une cinquantaine d'objets de moindre importance, réunis en lots, elle comprend environ 280 pièces d'origine italienne, française, allemande et orientale.

Casques anciens et pièces appartenant à des casques.
Chanfreins, éperons, mors.
Épées.
Dagues.
Armes de haste.
Pistolets.
Arcs, arbalètes.
Lances, pommeaux, poudrières, accessoires d'épées.
Armes orientales.
Objets divers : statuettes, plaques, olifants, chaperons de faucon, etc.

Tous ces objets ont été choisis avec science et goût, mais les épées et les dagues dominent par la qualité.

Chargé ici d'une simple notice, je me suis borné à recueillir quelques renseignements à Florence et à reprendre des extraits tirés de l'inventaire dressé, peu avant la mort de Ressman et sur sa prière, par le baron de Cosson, dont la haute compétence est connue. Et encore je limite les extraits aux pièces dont *les Arts* donnent la reproduction et à quelques autres. Le texte du baron de Cosson est simple et clair; il doit être reproduit littéralement, tout commentaire, toute amplification seraient inutiles.

(1) *Les Arts* donneront prochainement une notice sur la collection Carrand. (N. D. L. D.)

Ce sera le guide indispensable de l'auteur qui entreprendra une publication spéciale sur la collection Ressman, car, quoiqu'elle en soit grandement digne, elle n'a pas encore donné lieu à pareil travail.

Il est vrai que plusieurs écrivains compétents ont étudié les pièces les plus importantes, notamment Édouard de Beaumont (1), Gay (2), Maindron (3), Supino (4), et d'autres sans doute.

* * *

La pièce capitale de la collection est l'épée vénitienne (n° 1 de nos reproductions, page 16).

Voici la description qu'en fait M. le baron de Cosson :

« Épée vénitienne de la fin du xve ou du commencement du xvie siècle.

« Cette épée, une des trois plus belles qui existent, est peut-être la plus remarquable de toutes par sa forme, qui est absolument unique. Le pommeau est formé comme ceux des dagues à oreilles dites stradiotes, mais de très grande taille; il est orné d'un dessin fait au burin et au poinçon, d'un style à demi oriental et d'une rare originalité. La poignée, de corne jaune, est ornée de bandes de filigrane. Au milieu des quillons sont deux oreilles renversées qui répètent la forme du pommeau. Les quillons sont légèrement tordus à droite et à gauche, et décorés d'arabesques de même style que le dessin des oreilles. La lame, large à la garde et effilée, est ornée de chaque côté, près de la garde, d'un sujet allégorique traité à l'antique et de la même main que la gravure de l'épée de Borgia, appartenant au duc de Sermoneta, et de celles que l'on voit sur les plus belles *cinquadea* (langues de bœuf) italiennes. Cette gravure est dorée en plein.

« Cette épée, d'une puissance et d'une allure extraordinaires, est également remarquable par sa parfaite conservation. Elle conserve son ancien fourreau, mais dégarni de ses moulures. »

Les dagues, dites en Italie *alla stradiotta*, ont une forme particulière. Leur dénomination vient du nom *stradiotto*, qui était donné à une troupe de cavaliers armés à la légère, que la République de Venise recrutait en Orient.

E. de Beaumont fournit des détails sur la provenance de la pièce :

« Cette arme, écrit-il, de beauté étrange, fut rapportée d'Italie, après notre dernière campagne de Lombardie, par un officier d'infanterie qui mourut quelques années plus tard à Versailles, où son régiment était alors en garnison.

« Là, elle fut vendue aux enchères avec les objets banaux que contenait le coffre de bagages de l'officier défunt et adjugée pour la somme de cent francs à un Parisien marchand d'armes. Il l'acheta de compte à demi avec un de ses confrères qu'il venait de rencontrer, et l'un des deux la vendit, peu de jours après, dix mille francs à M. Louis Carrand. »

Ressman faisait des échanges avec son ami Carrand, en ajoutant, à l'occasion, des soultes pour rétablir l'égalité.

Naturellement, on ne sait rien de la combinaison qui a eu l'épée de Venise pour résultat, mais il est certain que

(1) *Fleur des belles Épées.* — Boussod et Valadon, Paris, 1885.
(2) *Glossaire archéologique.* — Paris, 1887.
(3) *Les Armes.* — Quantin, Paris, 1890.
(4) *Le Gallerie nazionali italiane.* — Roma, 1902.



Cliché Alinari.

N° 2

STATUETTE FRANÇAISE. — XIVe SIÈCLE

(Collection Ressman)



Cliché Alinari. N° 12
POMMEAU D'ÉPÉE — XVIe SIÈCLE



Cliché Alinari. N° 14
POMMEAU D'ÉPÉE. — XVe SIÈCLE



Cliché Alinari. N° 13
POMMEAU D'ÉPÉE. — XVIe SIÈCLE

Ressman avait conscience que cette pièce incomparable serait la perle, comme on dit, de sa collection. On prétend qu'il en a refusé 80,000 francs; si le chiffre est exact, ce qui est parfaitement possible, Ressman, dont les revenus étaient alors modestes pour un homme de son rang, a montré, en cette circonstance, un rare désintéressement.

Parmi les pièces que Carrand lui a cédées se trouve la statuette (fig. n° 2, p. 11) décrite ainsi par le baron de Cosson (1) : « Statuette équestre en bronze française du commencement du XIVe siècle.

« Cette statuette, monument unique pour l'armement militaire de cette époque, représente un chevalier armé de toutes pièces; il porte un bacinet à camail de mailles, le haubert de mailles, et au-dessus la cote d'arme d'étoffe blasonnée devant et derrière d'une croix; sur les épaules, il porte des ailettes carrées également blasonnées d'une croix; ces pièces de l'armement ne paraissent que vers 1260 et disparaissent entièrement à partir de 1325; il est armé de bras-

(1) Toutes nos autres citations sont de l'inventaire du baron de Cosson.

Cliché Alinari. N° 7 N° 5 N° 9 N° 8
DAGUES, ALLA STRADIOTTA. — XVe SIÈCLE
(Collection Ressman)



Cliché Alinari.

N° 4
DAGUE ITALIENNE. — XVIe SIÈCLE

N° 3
CINQUADEA. — VENISE XVIe SIÈCLE

(Collection Ressman)



Cliché Alinari. N° 10

DAGUE SUISSE. — XVIe SIÈCLE

(Collection Ressman)

sards complets de plates (arrière-bras, cubitières et avant-bras) et de gantelets à doigts séparés; il porte des chausses et des sollerets de mailles, et des éperons à molettes; par-dessus des chausses, il est armé de genouillères cannelées, peut-être en fer, peut-être en cuir bouilli, comme on en portait à cette époque.

« La selle est à arçon et à troussequin assez élevés; les bossettes du mors sont blasonnées d'une croix, ainsi qu'une grande plaquette qui se trouve sur la croupière du harnachement; sur le devant du poitrail est un joli ornement en quatre feuilles de cuivre doré et émail champlevé bleu et rouge.

« La targe, la lance et l'épée sont refaites.

« Cette pièce est de la plus grande rareté. »

Ressman a acheté chez un marchand à Florence — ce qui prouve qu'il y a toujours en Italie de bonnes occasions — la pièce n° 3, (page 13) qui provient de la collection Toscanelli.

« *Cinquadea* (ou langue de bœuf) vénitienne des premières années du XVIe siècle, la poignée, plaquée d'ivoire à incrustations en cuivre, porte une calotte de cuivre et sur les deux côtés des bandes de cuivre doré avec l'inscription : *MELIVS. EST. VICINVS. QVAM FRATER. PRO.* La lame, niellée d'or, présente un sujet allégorique de chaque côté, des bandes d'arabesques et un médaillon ovale renfermant une tête à l'antique et les initiales P. I.

« Pièce d'une conservation, d'une patine et d'une pureté admirables. »

La dague n° 4 (page 13) est ainsi décrite :

« Grande dague italienne des premières années du XVIe siècle; pommeau rond à rosaces des deux côtés; quillons tordus à droite et à gauche avec petite garde annulaire, laqués noir; la fusée est recouverte de corde noire; la lame, de la plus grande beauté, est ornée d'un dessin niellé d'or sur fond bleu; on y voit des personnages vêtus à l'antique et la rose à cinq feuilles de la famille Orsini au milieu d'un cœur enflammé et d'arabesques.

« Cette belle pièce est d'une fraîcheur de conservation incomparable. »

Quatre dagues *alla stradiotta*.

N° 5 (page 12). — « Dague à oreilles (dite *stradiote*), espagnole de la fin du XVe siècle; la poignée et les oreilles sont plaqués d'ivoire gravé de dessins de style oriental; le talon de la lame à compartiments inégaux est couvert d'une inscription en caractères arabes, damasquinés en argent sur un fond couvert de hachures; les côtés de la soie et les plaques intérieures des oreilles sont décorés de la même façon. »

N° 8 (page 12). — « Dague à oreilles (dite *stradiote*), espagnole de la fin du XVe ou du commencement du XVIe siècle. Cette dague est faite de la même façon que la précédente: poignée et extérieur des oreilles recouverts d'ivoire sculpté avec ornements dans le goût hispano-moresque; plaques intérieures des oreilles en fer damasquiné d'or; les côtés de la soie et le talon de la lame sont également damasquinés d'or; le dessin de cette très fine damasquine représente des sujets de chasse et des arabesques. »

N° 7 (page 12). — « Dague à oreilles (dite *stradiote*), de la fin du XVe siècle, nord de l'Italie. Poignée en corne et cuivre jaune; les oreilles avec de forts saillants; au milieu et à l'intérieur des oreilles sont des plaquettes en bronze doré représentant un centaure enlevant une femme; la lame est finement gravée et autrefois dorée au talon. »

N° 6 (page 12). — « Dague à oreilles (dite *stradiote*), de la fin du XVe siècle, Italie du Nord. Poignée et oreilles

NOTE. — Le dessin d'Holbein pour un fourreau de dague, conservé au musée de Bâle, dont nous donnons ci-joint la reproduction, a évidemment servi de modèle pour ce fourreau de la collection Ressman. N. D. L. D.



HOLBEIN. — DESSIN POUR UN FOURREAU DE DAGUE

(Musée de Bâle)



Cliché Alinari. N° 9
CIMETERRE DE NICOLAS DE COVILLE, FOU DE HENRI II
(Collection Ressman)

recouvertes d'os blanc ou de corne blanche ; à l'intérieur des oreilles sont deux plaquettes de bronze doré portant un sujet allégorique attribué au Riccio; lame gravée et dorée au talon. »

Les musées français peuvent regretter la curieuse pièce n° 9 (page 15).

« Sabre ou cimeterre de Nicolas de Coville, fou du roi de France Henri II La monture, tout en acier, est décorée d'arabesques finement ciselées en relief et d'une inscription sur le devant des quillons et de la garde annulaire, on y lit :

POVR : NOTRE : BON : AMY : NICOVLAS : DE : COVILLE

« Le pommeau se termine par deux volutes; la poignée est légèrement courbe; les quillons se terminent également en volutes, et la garde annulaire est formée de deux volutes accolées. La lame légèrement courbe et s'élargissant vers la pointe à un seul tranchant; elle est entièrement couverte d'une gravure extrêmement fine dont le fond a été doré; d'un côté, en divers compartiments, on voit Judith coupant la tête à Holopherne, et toute une scène de campement militaire du XVIe siècle; des scènes de chasse et des arabesques; de l'autre côté, une sortie d'une ville, une bataille et la prise d'un campement. Ce merveilleux sabre conserve encore son ancien fourreau dont l'entrée et la bouterolle sont ornées de fines gravures : les trois croissants entrelacés de Henri II et les fleurs de lis de France sur un fond d'arabesques pareilles à celles qu'on voit sur le sabre. »

La dague n° 10 (page 14) est suisse.

« Poignée en bois avec montures en cuivre doré ; lame large à deux tranchants; le fourreau en cuivre doré présente un bas-relief, sur le devant, *la Danse des Morts*, et porte la date de 1570; il est muni d'un couteau et d'un poinçon dont les manches sont ornés de têtes de lion. »

Le heaume n° 11 (p. 9) est un casque de joute allemande de la fin du XVe siècle ; le baron de Cosson le tient comme une pièce très rare.

Les pommeaux d'épées et de dagues n°s 12, 13 et 14 (page 12) sont italiens.

Le n° 12 est du XVIe siècle; sur un des côtés il présente, en bronze doré, sur un fond d'argent, la tête de Néron, sur l'autre la tête de Galba.

Les deux serpents enlacés du n° 13 appartiennent à un pommeau du com-



Cliché Alinari. N° 9
CIMETERRE DE NICOLAS DE COVILLE, FOU DE HENRI II
(Collection Ressman)

mencement du XVI[e] siècle, probablement de fabrication vénitienne.

Le pommeau n° 14 est du XV[e] siècle; le motif est imité de l'antique et se répète sur l'autre face.

Les poudrières n[os] 15, 16 et 17 (page 9) sont allemandes.

Le n° 15 est de la fin du XVI[e] siècle: travail d'Augsbourg, décoré de motifs mythologiques.

Le n° 16 est bombé d'un côté et plat de l'autre : travail saxon du XVI[e] siècle, incrusté d'or finement gravé.

La poudrière n° 17 est d'une forme rare, elle est incrustée d'or gravé et de nacre; elle est munie de son sac à balles; fin du XVI[e] siècle.

La pièce n° 18 est italienne de la fin du XVI[e] siècle, elle est incrustée d'or et de cuivre jaune.

Bien d'autres pièces mériteraient d'être reproduites, mais il faut s'imposer des limites.

Parmi les dagues et épées françaises, au nombre d'une dizaine, on distingue une dague du milieu du XVI[e] siècle.

La garde, dit le baron de Cosson, est entièrement recouverte d'une damasquine d'or d'une grande finesse ; la lame est niellée d'or et décorée d'arabesques et d'un personnage allégorique ; elle porte les chiffres DH, des croissants répétés et de nombreux petits $. Elle a la marque du fabricant, un P couronné et la fleur de lis.

Le baron, dans sa prudence, ne se prononce pas d'une façon absolue.

Le P peut être la marque de fabrique de la famille Petit qui travaillait au Louvre pour les rois de France.

Dans les lettres D et les croissants on peut voir le chiffre de Diane de Poitiers.

Une autre pièce française est une dague du XIII[e] siècle trouvée dans la Seine. Le pommeau est orné d'écussons d'argent, la fusée de même avec l'inscription DVRAN : LICES : et quatre personnages en buste : un roi, un guerrier, un moine et un citadin. M. de Cosson dit que cette dague est de la plus grande rareté et d'une remarquable conservation.



Cliché Alinari.

N° 1

ÉPÉE VÉNITIENNE. — XV[e] SIÈCLE
(Collection Ressman)

Nous avons tenu à donner un aperçu de cette collection.

Elle compte dans les premières du genre; justement appréciée par les compétences, elle était insuffisamment connue du public avant son établissement au Musée national de Florence.

Nous avons aussi regardé comme un devoir de rappeler la carrière de Ressman.

Vivant il a honoré son pays; mort il contribue encore à son éclat.

Son legs est parmi les plus importants qu'aient recueillis les musées royaux.

Sans en diminuer la valeur on peut, à cette occasion, rappeler une donation qui n'a pas été appréciée, puisque Florence lui doit ses collections d'art en très grande partie.

En 1737 mourut à Florence, sans laisser de successeur à la couronne, Jean-Gaston, le dernier grand-duc de Toscane, fort dégénéré du reste, de la famille des Médicis.

La Principauté passa à la maison de Lorraine; mais Jean-Gaston laissait un héritier du sang; la sœur Anna-Maria-Luisa, veuve de l'électeur palatin Jean-Guillaume.

Elle entra de droit en possession des immenses richesses d'art réunies par ses ancêtres et acquises de leurs deniers.

La noble princesse fit donation à l'État de tous les meubles, effets et raretés provenant de la succession de son frère, tels que tableaux, statues, médailles, bibliothèques, joyaux, reliquaires, parements et vases de la chapelle grand-ducale. Elle mit à la donation une condition formelle.

Les objets seront inaliénables et resteront à perpétuité à Florence ou en Toscane, à l'effet de servir, — ce sont les propres termes de l'acte, — à l'ornement de l'État, à l'utilité publique et à l'attrait des étrangers.

Jamais la fonction d'un musée n'a été mieux définie, et jamais l'histoire des arts n'a enregistré une telle générosité.

Ressman a été guidé par les mêmes sentiments que l'Électrice palatine.

GERSPACH.

(Florence.)



CORNELIS DE VOS. — PORTRAIT D'UNE DAME FLAMANDE

(Collection Wallace)

Les Accroissements des Musées

MUSÉE DU LOUVRE

Le département des Objets d'art au Musée du Louvre s'est enrichi, depuis quelques mois, de deux objets des XVIIe et XVIIIe siècles très importants, entrés l'un par donation, l'autre par acquisition.

Le premier, donné par M. Grandidier, dont la générosité s'est étendue à cette partie du département, est un buste de bronze représentant un enfant riant, peut-être un Cupidon, qui est essentiellement une sculpture décorative d'appartement. La tête, inclinée légèrement, donne au sourire de la bouche et des yeux un caractère malicieux qui n'est pas sans agrément.

Le caractère même de la sculpture, très influencée de l'antique, la façon dont les cheveux sont indiqués ne permettent guère de la dater autrement que du premier tiers du XVIIe siècle. La fonte même assez fine, très lisse et très souple, la patine très brune autoriseraient à attribuer ce buste à l'école italienne, bien qu'il soit assez difficile à ce moment de départager les œuvres de bronze italiennes de celles de l'école française.

Quoi qu'il en soit, ce buste est un beau bronze, et qui a su trouver sa digne place sur une des tables de la salle Louis XIV, dans les galeries du Mobilier français.

L'autre objet sera, je pense, accueilli favorablement par tous ceux que passionne l'art décoratif français du XVIIIe siècle. C'est un grand vase céladon dont la panse est décorée de chimères modelées en léger relief, et l'on ne saurait admirer sur un plus parfait exemple la façon dont l'orfèvre-ciseleur a rempli sa mission de monter en bronze doré une semblable pièce de céramique. Il a posé le vase sur une base de feuilles en volutes, et serti le col d'un épais et large ruban de bronze accosté de coquilles fleuries. Le col est relié à la base de chaque côté de la panse par une branche légère de bronze ciselé fleurie et épanouie au col en une gerbe d'où pend une couronne formant anse. Mais ce ne sont là que des mots, et il faut voir l'intelligence avec laquelle la monture de bronze fut adaptée à la pièce de céramique, et la franchise d'outil avec laquelle le ciseleur a attaqué le métal, après que le fondeur l'eut assoupli au gré du caprice du modeleur. Ce fut à l'époque inimitable où l'on eut le génie de décorer les pièces à grand feu venues de l'Extrême-Orient, pour les faire concourir par la somptuosité de leurs parures de bronze doré à la décoration des appartements.

La monture de bronze doré et ciselé qui nous occupe, offre beaucoup d'analogie avec celle des deux superbes aiguières en porcelaine céladon craquelée que possédait déjà le Musée du Louvre, et qui ont été pendant longtemps attribuées aux Caffieri. Mais la publication, par Courajod, du Livre-Journal de Lazare Duvaux nous a fait connaître, sous le



BUSTE DE CUPIDON
Bronze. — Commencement du XVIIe siècle
Don de M. Grandidier

n° 1810, « une garniture en bronze doré d'or moulu, de deux urnes de porcelaine céladon, modèles faits exprès par Duplessis, pour Madame la Marquise de Pompadour ». Ne seraient-ce point là les deux aiguières du Louvre? Et l'atelier de Duplessis n'aurait-il pas également produit le beau vase qui nous occupe? Dans tous les cas, le style de sa décoration le date bien du règne de Louis XV, et ne le fait pas indigne de l'atelier d'artiste auquel nous le rattachons.

. ˙ .

La série des cuivres arabes, pour avoir pris un développement assez récent, est peut-être une de celles au Louvre qui se sont le plus enrichies depuis dix ans. On sait apprécier maintenant ces beaux travaux d'incrustations d'argent ou d'or, qui donnent aux scènes charmantes ou aux décors géométriques dont les artistes arabes aimaient à les parer, un caractère si précieux et si fin. Un objet capital vient d'y entrer, provenant de la collection d'un amateur français fixé au Caire, et qui a consenti à le céder au Musée.

C'est le dessus d'un koursi (tabouret bas sur lequel on posait le plateau portant le café), décoré d'une rosace centrale formée d'une inscription circulaire, entourée de douze autres petites rosaces à ornements floraux s'enlevant sur un fond quadrillé de fers à T damasquinés d'or. La rosace centrale et les douze autres sont incrustés d'or et d'argent. De forme hexagonale, ce plateau est entouré d'une bordure d'inscription également damasquinée d'or et d'argent.

Le décor y est d'une vigueur et d'une netteté remarquables. Une admirable fantaisie se joue au milieu de l'inexorable précision des formes géométriques ou de l'écriture et présente, grâce aux matières d'or ou d'argent, une préciosité tout à fait rare.

Indépendamment de son indéniable beauté, cet objet offre un caractère de rareté qui ne pouvait, pour le Musée, qu'en augmenter la valeur.

On ne connaissait que deux koursis de cuivre incrusté, tous deux conservés au musée de l'art arabe, au Caire, l'un au nom du sultan Kalaoun, provenant de sa mosquée et qui porte le nom de l'artiste, Mohammed, fils de Sounkor de Bagdad, et une date 1327; l'autre, au nom du fils de Kalaoun, Mohammed el Nasser. Voici le Louvre possesseur d'un troisième monument de ce genre, sans doute un peu postérieur aux deux autres, et qui peut être de la fin du XIVe ou du commencement du XVe siècle. C'est, de plus, un spécimen parfait de l'art des ouvriers incrusteurs de cuivre en Égypte à cette époque.

GASTON MIGEON.

VASE CÉLADON
Monté en bronze sous Louis XV
Style de Duplessis



Cliché Braun, Clément & Cie.

SEBASTIANO RICCI. — POLYXÈNE SACRIFIÉE AUX MANES D'ACHILLE
Musée du Louvre. — N° 1460

TRIBUNE DES ARTS

*UN TABLEAU INCONNU DE SEBASTIANO RICCI**

Nous recevons d'un de nos abonnés la lettre suivante, accompagnée d'une photographie que nous nous faisons un plaisir de reproduire ci-contre :

« Monsieur le Directeur,

« Le Louvre possède dans ses collections quelques tableaux de Sebastiano Ricci, dont l'un, assez bien exposé sur la cimaise sous le n° 1460, représente *Polyxène sacrifiée aux mânes d'Achille*. . . . .

« Le hasard m'a mis sur les traces d'une autre composition de ce même artiste, exécutée sur le même sujet. Je me fais un plaisir de vous en envoyer une photographie. Vous trouverez peut-être ce document assez intéressant pour figurer dans votre *Tribune des Arts*.

« Agréez ici, Monsieur le Directeur... etc. »

H.

* *Sebastiano Ricci est né, en 1660, à Civitale di Belluno. Élève de Cervelli, il accompagna son maître à Milan, puis il vint à Bologne et à Venise, où il étudia les chefs-d'œuvre des deux écoles. Il résida à Florence et à Rome, et ensuite parcourut l'Italie entière, laissant partout de ses ouvrages et acquérant une renommée, que ses voyages en Allemagne, en Angleterre et en Flandre rendirent presque universelle. Successivement on le trouve à Vienne, où l'a appelé le roi des Romains ; à Florence, où le grand-duc lui confie la décoration de plusieurs salles de son palais ; à Londres, où la reine d'Angleterre lui demande des tableaux et des fresques pour l'hôpital de Chelsea ; à Paris enfin, où il ne fait que passer et où il est reçu membre de l'Académie de Peinture. D'Angleterre, où il fait un long séjour, il revient se fixer à Venise, où son talent lui attire un grand nombre de commandes pour la France, l'Espagne, le Portugal et la Sardaigne. Il meurt à Venise le 15 mai 1734.*

On cite parmi ses œuvres principales, à l'École de la Charité à Venise, le Massacre des Innocents ; *à Rome, un* Enlèvement des Sabines ; *à Bergame,* Saint Grégoire priant la Vierge en faveur des âmes du purgatoire ; *à Vienne, plusieurs plafonds dans le palais de l'Empereur et une* Assomption de la Vierge *dans l'église de Saint-Charles ; à Chelsea,* l'Ascension de N.-S. ; *à Paris,* Jésus donnant les clefs du Paradis à Saint Pierre, Polyxène sacrifiée aux mânes d'Achille, la Continence de Scipion ; *quantité de ses tableaux se trouvent dans les musées de Londres, de Dresde et de Bologne. Il en passe assez rarement dans les ventes, au moins en France. Il paraîtrait curieux de rechercher si l'œuvre de Sebastiano Ricci n'a pas eu une influence marquée sur la peinture française du* XVIII*e siècle.*



SEBASTIANO RICCI. — POLYXÈNE SACRIFIÉE AUX MANES D'ACHILLE
(Collection privée)

Mon KRIÉGER. — A. DAMON & COLIN SUCCrs

CANAPÉ LOUIS XV, BOIS DORÉ, GARNI DE TAPISSERIES

Le Salon des Industries du Mobilier

Il faut louer sans réserve les bonnes intentions qui présidèrent à l'organisation de ce Salon du Mobilier où se pressent, depuis deux mois, tous les amateurs d'art, attirés par l'admirable collection de tapisseries des Gobelins qui y figure. L'idée d'une exposition spéciale des arts du foyer était, en effet, excellente, et l'on regrettera d'autant qu'elle n'ait pu être réalisée de plus complète et de plus expressive manière ; bien des sections y apparaissent insuffisantes, et l'on y recherche vainement la présence de bien des artistes, bien des artisans qui avaient ici leur place marquée. Allégueront-ils, pour s'excuser, leur participation à l'Exposition internationale d'Art décoratif de Turin ? Chacun sait comme la France s'y trouve mal représentée. Quoi qu'il en soit, et si peu figurative des diverses tendances actuelles des arts mobiliers français qu'elle demeure, l'exposition d'été du Grand Palais s'impose à l'attention de quiconque s'intéresse au passé et à l'avenir de notre art décoratif national, et les réflexions qu'elle suscite valent, me semble-t-il, d'être consignées ici.



Mon KRIÉGER. — A. DAMON & COLIN SUCCrs

FAUTEUIL LOUIS XV, BOIS DORÉ, GARNI DE TAPISSERIES

Le respect du passé, l'attachement aux traditions qui constituent le patrimoine moral, intellectuel, artistique de la famille humaine à laquelle on appartient, le culte des souvenirs, l'amour des choses en quoi se perpétue un peu de l'âme des ancêtres, le légitime orgueil de se sentir la continuation, le résultat des pensées et des sentiments, des efforts et du labeur de ceux qui nous devancèrent, n'est-ce point là, dans l'ordre social, d'infiniment précieuses qualités, surtout quand, au lieu d'étouffer chez qui les possède la conscience de ce que vaut la même conception de la solidarité nationale chez les autres



M[on] KRIEGER. — A. DAMON ET COLIN SUCC[rs].

COMMODE LOUIS XVI *LA PAIX ET LA GUERRE*

BOIS DE VIOLETTE ORNÉ DE BRONZES DORÉS



Mon KRIEGER. — A. DAMON & COLIN SUCCrs.

GAINE LOUIS XV

Bois de violette orné de bronzes dorés

peuples, elles développent et affinent les facultés d'assimilation et, loin de fermer par une barrière de vanité égoïste les horizons du progrès, elles en ouvrent toutes grandes les portes pour les conquêtes de l'avenir!

Dans le domaine spécial de l'art, il n'en va pas, il ne peut en aller autrement. Quel grand artiste citerait-on qui n'apparaisse, volontairement ou non, traditionnel, parmi ceux même que, de leur vivant, l'originalité de leur vision, l'individualisme de leur technique fit considérer comme des révolutionnaires? On s'émerveillera, d'ici quelque cinquante ans, que l'on ait méconnu, à cet égard, des maîtres comme un Degas et un Claude Monet, par exemple. L'esprit de tradition serait-il donc, par essence, exclusif de l'esprit d'évolution et tout progrès réel n'aurait-il ses racines que sous les décombres du passé? Non; et il suffit de jeter un regard vers la gloire des siècles écoulés pour se convaincre du contraire; nous y verrons, presque sans cesse, tous les grands créateurs de beauté, si puissamment opposés qu'ils paraissent à leur moment et à leur milieu, si violemment en contradiction qu'on puisse, au premier abord, les supposer avec les tendances générales et de leur race et de leurs contemporains, nous y verrons, presque sans cesse, tous les vrais et grands créateurs de beauté condenser et résumer en eux, sous des formes nouvelles, certes, et qui leur appartiennent en propre, tous les appétits d'idéal, toutes les espérances, toutes les conceptions, tous les rêves de la communauté sociale dont ils font partie. Leur art contient à la fois le passé et les germes de l'avenir; il n'est vraiment assuré de vivre et de leur survivre que s'il est nourri de ces substances essentielles, et cela reste, en vérité, l'un des plus beaux spectacles auxquels il vaille d'assister que de suivre, à travers les âges, l'évolution traditionnelle de la beauté selon les heures des siècles et l'esprit des peuples, sous les climats divers, ce miraculeux cycle d'art qui, depuis que le monde roule, trace en de si sublimes et si intelligibles signes, le souvenir de l'humanité disparue.

En art décoratif, en art industriel, une commune manière de sentir, de comprendre et d'interpréter la nature, de façonner l'inerte matière pour créer les décors d'intimité, de bien-être, de luxe où des hommes puissent vivre selon leurs goûts ou leurs besoins, conformément aux nécessités de leur époque, a donné naissance à ce que nous appelons, après coup, quand le recul du temps permet d'en dégager les caractères, un style. Un style nous apparaît alors expressif de l'esprit et des mœurs des générations qui l'adoptèrent; il en est à la fois la cause et l'effet; ce ne sont pas les seuls artistes qui le créent; le public est leur collaborateur inconscient; il corrige leurs conceptions, il les met au point, rejetant ce qui est superflu, ce qui ne s'accorde point avec sa manière de vivre, imposant la volonté de ses habitudes, de ses exigences pratiques, et il lui faudra, plus tard, des années et des années pour accepter une formule nouvelle, pour s'accoutumer à telles transformations qui ne correspondent pas exactement à ses idées, à ses sentiments, en un mot, à son esprit et à ses mœurs. Voyez avec quelle persistance se survivent les styles, alors même qu'ils sont remplacés par d'autres, et combien puissante demeure leur force acquise. Dans les salles des musées, dans les grandes collections, que de beaux meubles du plus pur style Louis XIV, par exemple, qui n'ont été conçus et exécutés qu'au milieu du plein épanouissement du style Louis XV. Il semble qu'un



Mon KRIEGER. — A. DAMON ET COLIN SUCCrs.

GRANDE TABLE DE SALON LOUIS XIV

BOIS SCULPTÉ, DORÉ



M[on] KRIEGER. — A. DAMON ET COLIN SUCC[rs]

TABLE A THÉ LOUIS XVI

BOIS DE VIOLETTE ORNÉ DE BRONZES DORÉS

regret fasse hésiter la main de l'artiste et de l'artisan ; il jette un regard attristé sur toutes ces formes décoratives créées par ses devanciers ; il veut être l'homme d'aujourd'hui, tout en restant encore un peu l'homme d'hier. Quoi de plus humain et de plus charmant que cette indécision ? Quoi de plus instructif que ces moments incertains de l'histoire d'un art où se devine l'inquiétude de ceux qui le pratiquent, cette peur du lendemain en même temps que cet espoir en l'avenir que connaissent tous ceux en qui règne le sentiment de la valeur de tout effort loyalement et sincèrement accompli ? Ne sourions jamais de cette fidélité aux choses d'autrefois, et, malgré notre fièvre de nouveauté, les appétits qui nous dévorent de changement et d'inconnu, gardons un respect attendri pour ces attardés de l'art et de l'idée, pour ces contemplateurs émus d'un passé qui les fuit.



JANSEN.

PARAVENT
Tapisserie fond rose Du Barry, composée et tissée par la maison Jansen

Plus de cent ans se sont maintenant écoulés chez nous depuis la dernière poussée d'un style traditionnel et autochtone, le style Louis XVI, et malgré les agitations, les




JANSEN.

BIBLIOTHEQUE LOUIS XIV

BOIS DE VIOLETTE SATINÉ ORNÉ DE BRONZES DORÉS

(D'après un meuble de la Wallace Collection)



JANSEN.

BUREAU DU ROI LOUIS XV

Reproduction d'après l'original conservé au Musée du Louvre

bouleversements sociaux, les conquêtes scientifiques du XIXe siècle, nous continuons, ou plutôt nous recommençons à chérir ces chefs-d'œuvre de grâce, d'élégance, de fantaisie qui caractérisent l'art français du XVIIe et du XVIIIe siècle. Nous ne pouvons nous décider à rompre définitivement avec ce passé de gloire. La plus grande partie de la section du meuble à la dernière Exposition universelle, le Salon des industries du Mobilier actuellement ouvert au Grand Palais, auront été des manifestations de ce sentiment très profond, qui n'exclut nullement, comme il y paraît d'abord, le désir de la nouveauté et du progrès. Tous les bons esprits ne sont-ils pas, en effet, convaincus que c'est de l'étude sérieuse du passé, de la connaissance approfondie et raisonnée des maîtres, des productions d'autrefois que sortira ce style tant



JANSEN. FAUTEUILS RÉGENCE
Bois doré recouvert en tapisserie fond jaune avec fleurs et médaillons, dessinée et tissée par la maison Jansen

espéré de demain, d'autant plus parfait et plus durable qu'il sera plus directement la continuation logique, l'évolution normale de nos styles français de jadis ?

Si différents que nous soyons devenus de ceux qui créèrent ces chefs-d'œuvre des siècles écoulés dont la survivance nous cause aujourd'hui tant de joies, nous portons encore en nous une conception analogue de la vie, et le même sang court dans nos veines. Que nous nous en enorgueillissions ou non, ne sommes-nous pas les descendants des prodigieux artistes et des sublimes artisans qui peuplèrent la France et l'Europe de l'altière floraison des cathédrales gothiques, qui assagirent et affinèrent l'abondance de la Renaissance italienne, qui édifièrent les plus exquises et les plus grandioses demeures de faste, les plus intimes et les plus élégantes maisons qui aient jamais existé, qui créèrent les plus nobles décors d'architecture publique ou privée où se soient assemblés et où aient vécu des hommes modernes ? Nous souvenir de cela, c'est nous souvenir de nous-mêmes et chérir ce passé comme il mérite de l'être, c'est prendre conscience ce que nous avons été, prendre conscience de ce que nous sommes et de ce que nous pouvons et devons être !

Parler ici des efforts réalisés depuis quelques années par les grands industriels du meuble dans le sens que nous venons d'indiquer, n'est donc aucunement sortir du programme de cette revue. Quand des maisons comme les mai-



JANSEN.

CANAPÉ RÉGENCE

BOIS DORÉ RECOUVERT EN TAPISSERIE FOND JAUNE AVEC FLEURS ET MÉDAILLONS, DESSINÉE ET TISSÉE PAR LA MAISON JANSEN

sons Krieger, Jansen et Linke apportent dans une exposition comme celle du Grand Palais, des productions aussi dignes de celles qui les ont inspirées, il serait injuste de ne pas leur accorder les éloges auxquels elles ont droit.

Ces meubles sont la perfection même, et par la pureté de leur style, et par le fini de leur exécution. Les uns et les autres, qu'ils soient d'exactes copies des chefs-d'œuvre du mobilier français des deux avant-derniers siècles, qu'ils reproduisent fidèlement ces incomparables merveilles qui meublaient les résidences royales, Versailles ou Saint-Cloud, Fontainebleau ou Marly, ou qu'ils soient conçus dans l'esprit du temps, selon des compositions neuves qui ressuscitent et groupent en des ensembles inédits, des motifs anciens, les uns et les autres, il faut les considérer comme d'excellents exemples de ce respect des traditions qui ont porté si haut, dans l'Europe entière, notre art mobilier.



LINKE. GRAND BUREAU LOUIS XV. — Face externe

L'exposition de M. Krieger est, à ce point de vue, particulièrement instructive. Son mobilier de salon Louis XV, recouvert de tapisseries, son grand bahut Louis XIV, sa grande table Louis XIV, en bois sculpté et doré, ont une magnificence incomparable. Toutes somptueuses, mais non moins exquises de lignes générales et de détails, la gaine Louis XV en bois de violette orné de bronzes et la table à thé Louis XVI, également en bois de violette, fleurie de motifs de bronze de la plus fine fantaisie. Il est impossible de s'assimiler mieux la fleur d'un style, d'en faire revivre plus magnifiquement et plus délicatement l'âme. Toute la noblesse du grand siècle, pompeuse et hautaine, revit ici en formes solennelles, toute la poésie gracieuse et si souplement imaginative du XVIII[e] siècle revit là en formes heureuses.

Les meubles de la maison Jansen n'offrent pas un moindre intérêt. C'est d'abord, la copie fidèle, étonnante vraiment de fidélité, du fameux bureau du Roy au Louvre, dont l'empereur de Russie possède un des six exemplaires exécutés par le grand ébéniste de la rue Royale; puis, ce délicieux mobilier de salon Louis XIV, d'une si belle sobriété d'ornementation, et dont les tapisseries qui le recouvrent ont une si riche harmonie de dessins et de colorations; puis une grande bibliothèque, également de style Louis XIV, du



LINKE.

BIBLIOTHÈQUE LOUIS XV



LINKE. HORLOGE LOUIS XV

goût de certains meubles de la même époque qui font partie de la collection Wallace, en bois de violette satiné sur lequel les applications de bronze, sobrement et logiquement disposées autour des glaces, des portes, en frise, en motifs décoratifs riches sans excès, raffinés sans mièvrerie, ont un éclat si séduisant, puis cet adorable paravent où fleurit la splendeur gracieuse, la fraîche beauté des plus belles productions de cet art enchanteur, avec ces bouquets de roses sur ce fond rose Du Barry, d'un si adorable rose comme guilloché de pétales dans le cadre à peine orné qui les cerne.

On revoit là aussi, avec plaisir, quelques-unes des plus parfaites pièces que nous montra M. Linke à l'Exposition universelle, le grand bureau Louis XV si riche d'ornementation qui fut parmi les choses les plus remarquées aux Invalides, et la somptueuse horloge, du même style, au sommet de laquelle, orné de sa faux impitoyable, le Temps, dans la gloire et les nuages où roule la boule du monde, compte les heures de la douleur et de la joie humaines. Aux quatre pieds, joliment contournés, des branches de chêne et de pommier s'enroulent; à mi-hauteur, l'Amour frappe sur la cloche du Temps, tandis que sourit au-dessus de lui le dieu du Jour et que le coq de Gaule jette son appel clair. Vous souvenez-vous de la grande bibliothèque Louis XV qui figurait aussi à l'Exposition, avec ces figures symboliques d'un si frais sentiment, et où revivait la grâce pompeuse du xviiie siècle, dans une abondance de détails de la plus fine conception ?

Et ne serait-il pas injuste de négliger les intéressants efforts industriels d'une maison comme la maison Hamot dont les reproductions de tapisseries anciennes — telle *la Danse* d'après Boucher — tendent à répandre dans le public le goût des beaux modèles de l'art d'autrefois ?

Voici encore, au Grand Palais, en un ordre de recherches plus modernes, dans le bon sens du mot, mais directement inspirées des formes et des motifs ornementaux d'autrefois, une salle à manger et une chambre à coucher de MM. Mercier frères. L'esprit de tradition se libère ici davantage, les idées et les lignes s'affranchissent; cela est plus de nos jours, avec un rare sens de la nature et une compréhension fort nette des nécessités contemporaines.

Bien d'autres choses seraient encore à citer, qui font de cette exposition du Grand Palais une sorte de Salon des styles français du xviie et du xviiie siècle, entre autres, les dernières productions que nous montre la Manufacture nationale de Sèvres. Il ne semble pas que l'on y ait fait de très réels progrès depuis l'Exposition universelle ; après tout, deux ans sont peu de chose pour trouver du nouveau. Sèvres reste fidèle à ses porcelaines cristallisées, aux décors qui ont fait son succès en 1900 ; on ne saurait le lui reprocher, encore que cela risque bientôt de devenir monotone. Ces vases de porcelaine cristallisée sont, quoi qu'il en soit, ce qu'il y a de plus intéressant dans sa production; certains d'eux offrent des combinaisons de couleurs vraiment imprévues et curieuses et d'une fantaisie souvent heureuse.

De grandes pièces de Sèvres sont également répandues, ici et là, sur des socles, parmi des massifs de fleurs ; elles ont belle et fière allure tant par la pureté de leurs formes que par l'éclat de leurs colorations.



R. & L. HAMOT.

LA DANSE, D'APRES BOUCHER

TAPISSERIE D'AUBUSSON EXÉCUTÉE PAR MM. R. ET L. HAMOT



MERCIER FRÈRES.

BUFFET MODERNE « *Les Mûres* »

NOYER CIRÉ SCULPTÉ

Mais le plus grand intérêt de ce Salon, son plus grand attrait, c'est incontestablement l'admirable collection de tapisseries des Gobelins qui emplit les salles du premier étage.

Trois siècles des Gobelins, trois siècles durant lesquels cet art somptueux de la tapisserie a produit les plus magnifiques, les plus exquises, les plus précieuses choses. Deux siècles surtout, le XVIIe et le XVIIIe, où cet art atteignit son plus entier épanouissement. Parcourez ces salles; arrêtez-vous devant chacun de ces chefs-d'œuvre. Quelle science parfaite de la décoration, quelle richesse, aussi quelle souplesse d'imagination chez les artistes qui dessinèrent les cartons, quel sens exquis et merveilleux du coloris, quel amour de leur métier chez les artisans qui les exécutèrent. Voyez les délicieuses *Saisons* d'Audran, l'*Automne* surtout, avec ces guirlandes de grappes parant le baldaquin ornemental sous lequel trône le dieu Bacchus, avec ces petits faunes, ces corbeilles de fruits, ces emblèmes de musique, ces animaux, interprétés avec tant de fantaisie. Comme est sensible encore ici l'influence de la Renaissance italienne! Et cependant, c'est déjà une époque de transition. Nous voici loin déjà, de Noël Coypel et de Le Brun, non en tant que date, mais en tant que style, en tant qu'esprit de composition. Les formes s'assouplissent, les colorations deviennent plus délicates, plus féminines, si l'on peut dire. Les sujets héroïques, les grandes pompes qui furent si à la mode sous le règne de Louis XIV, n'ont presque plus de raison d'être sous le règne de Louis XV. « Aux pompes du triomphe d'Alexandre succèdent, dit M. Eugène Muntz, les aventures héroï-comiques de Don Quichotte; le Cerf et l'Agneau, la Lice et sa compagne prennent place sur les métiers qui tissaient naguère les personnifications des quatre Éléments; l'exécution d'une garniture de fauteuil forme celle d'une suite historiée; Oudry et Boucher, et c'est tout dire, s'emparent de la succession de Le Brun; n'importe, la tapisserie, dans son inépuisable obligeance, accepte tous les changements, subit tous les caprices de la mode. » Quoi de plus naturel, quoi de mieux! et ne faut-il pas se réjouir qu'il en ait été ainsi! Eût-il donc été préférable que l'art de la tapisserie se figeât en des formules toutes faites, ne vécut que de redites? Elle suit l'évolution des idées et des mœurs, elle peint l'idéal de son temps, comme elle l'avait fait au moyen âge, à la Renaissance et sous le précédent règne. L'exotisme charmant d'alors, l'amour des représentations mythologiques s'exprime délicieusement par elle, et c'est *la Tenture des Indes*, d'après Desportes, *la Tenture chinoise*, d'après Fontenay, Vernansaal et Dumont, *les Bohémiens*, d'après Le Prince, *les Sultanes*, d'après Amédée Van Loo, *les Fêtes russes*, d'après Casanova, l'*Histoire de Don Quichotte*, de Charles Coypel, *les Amours des Dieux*, de Boucher.

Ces adorables tapisseries, on les dirait tissées avec des fleurs et des rayons de soleil printanier, tant sont fraîches, délicates, finement harmonisées leurs colorations. Quelle fête pour les yeux, quelle séduction! Où retrouverons-nous, plus tard, un tel épanouissement? Voyez au Grand Palais, la suite de *Don Quichotte*, la suite de l'*Histoire d'Esther;* est-il possible de rien rêver de plus exquis, de plus joliment artificiel, ni qui peigne mieux la façon dont la société du XVIIIe siècle entendait l'art du décor et la vie? Relisez après cela l'admirable tableau que trace Taine de ce moment unique dans ses *Origines*, et vous savourerez mieux tout le charme de ces adorables chefs-d'œuvre.

L'un d'eux surtout me paraît plus prestigieux encore que les autres; c'est l'*Entrée de l'Ambassade turque dans le jardin des Tuileries*, d'après Ch. Parrocel. Le paysage particulièrement s'impose à l'attention, et marque combien le chemin parcouru est grand depuis les dernières productions du précédent style. Le sentiment de la nature, tel qu'il s'exprime ici, le XVIIe siècle ne l'a évidemment pas connu. Je ne crois pas qu'il existe rien de plus parfait dans ce genre. Oh, l'adorable, le merveilleux paysage blanc, avec ces arbres défeuillés, si finement noyés dans l'atmosphère blanche, où les statues ont l'air de fantômes de neiges, où les édifices lointains respirent si joliment, si à leur plan, sous le ciel. Et cette foule élégante, sur la terrasse des Tuileries, cette masse de blancheurs nacrées que font les robes des femmes, comme un parterre de fleurs, derrière les rangs des soldats en clairs uniformes et au-dessus. Au premier plan, le cortège de l'ambassadeur turc, les chevaux caparaçonnés qui caracolent, le ruissellement de couleurs des costumes exotiques, un flamboiement d'Orient conventionnel au milieu duquel les uniformes d'un groupe de grands seigneurs et de grandes dames de France font un si charmant contraste. Comme tout cela s'ordonne en vue du bel effet d'ensemble, comme les masses colorées se disposent, se posent harmonieusement, et quelle exquise lumière répandue sur tout ce décor de fête! Vrai, cela demeure inoubliable, car cela est l'expression d'un art suprême, d'une vision d'artiste personnelle. L'art décoratif ici se hausse, comme durant ses plus belles époques, au moyen âge et à la Renaissance, se hausse ici à une beauté exceptionnelle.

Quelles sources d'inspiration que celles-ci! Quel enseignement, quel exemple, et comment rester insensible devant un tel enchantement! En vérité, c'est aux chefs-d'œuvre de ce temps, où est condensée l'âme des artistes de France, qu'il faut remonter comme à la seule origine possible, au seul point de départ acceptable pour les décorateurs modernes. Reprendre les belles traditions d'alors, se pénétrer de leur esprit pour l'approprier à notre conception contemporaine de la vie sociale, voilà la leçon qui se dégage de toutes les expositions d'art décoratif français du XVIIe et du XVIIIe siècle qu'il nous a été et qu'il nous est donné de voir, soit au Petit Palais, soit dans les nouvelles salles du mobilier français au Louvre, soit ici même où est réuni le plus magnifique ensemble de tapisseries françaises de cette époque. Le sens le plus raffiné des proportions, de l'élégance, de la grâce, la conception la plus souple de l'ornement, l'aisance à transporter le plus librement les formes naturelles, sans stylisation excessive, l'usage des motifs les plus divers et les plus susceptibles de s'adapter aux différentes matières, voilà ce que les décorateurs actuels français peuvent sans cesse apprendre à l'étude de ces admirables œuvres.

C'est de l'art français seul de cette époque que les artistes, qui se sont voués à la tâche de rénover les arts du décor, extrairont les formules du style de demain; nul doute que la société française ne les suive le jour où ils auront créé le décor où se refléteront nos idées, nos sentiments, l'expression de nos sensibilités, de même que cela se rencontra pour les contemporains de la marquise de Pompadour et de Marie-Antoinette.

GABRIEL MOUREY.

irecteur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.



MERCIER FRÈRES.

CHAMBRE A COUCHER MODERNE

POIRIER CIRÉ. — PANNEAUX EN CITRONNIER ET MARQUETERIE

LES ARTS

N° 10 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Novembre 1902



Cliché Moreau frères.

TAPISSERIE DES FLANDRES TISSÉE DE LAINE, DE SOIE ET D'OR
(Commencement du XVIe siècle)
(Collection Martin Le Roy)



PLAQUE ÉMAUX RHÉNANS. — XII[e] siècle



CHASSE EN ÉMAIL CHAMPLEVÉ
Limoges (Atelier de Gimel), commencement du XIII[e] siècle



PLAQUE ÉMAUX RHÉNANS. — XII[e] siècle

La Collection de M. Martin Le Roy

Quand la bienveillance de M. Edmond Foulc nous permit il y a quelques mois de faire connaitre aux lecteurs de cette revue le plus remarquable cabinet d'amateur de la Renaissance qui existe actuellement à Paris, notre désir était qu'un jour nous pussions publier à la même place les merveilles du moyen âge que le goût avisé de M. Martin Le Roy a su, depuis plus de vingt ans, patiemment réunir, et qui forment à l'heure actuelle la plus admirable collection de ce genre qui ait pu se former et s'enrichir, depuis la dispersion des collections de Spitzer.

Ce désir est aujourd'hui comblé, et la bonne grâce de l'amateur s'est prêtée aussi complètement à cette publication, que les limites mêmes de cette revue le comportaient; c'est dire qu'aucun monument essentiel n'a été omis de cette collection célèbre. Elle demeure pour quelques-uns d'entre nous l'asile respectueusement visité, où furent peu à peu, et judicieusement recueillis, tant d'objets vénérables, tout pénétrés d'histoire, et qui prennent une importance si grande aux yeux de ceux qui en sentent la beauté parfois sévère et rude, ou qui en comprennent le sens évocateur de civilisations éteintes.

Je viens de parler de « beauté », et c'est l'honneur de notre époque d'avoir eu la délicatesse de la sentir, et l'intelligence de la définir dans des objets qu'on traitait il y a encore trente ans de « barbares et de gothiques ». Et l'on sait ce que ce dernier terme renfermait alors de dédain et de mépris. Maintenant que nous ne pouvons regarder sans une émotion toute naturelle les figures du portail de Chartres ou de la cathédrale de Reims, et toutes les représentations des personnages humains que les ivoiriers ou les orfèvres du XIII[e] ou du XIV[e] siècle firent d'après les données de style et de caractère dont l'origine doit être cherchée avant toute autre dans la grande sculpture, nous ne pouvons comprendre par quelle oblitération du goût on refusait à une Vierge du XIV[e] siècle une élégance et un charme qu'on goûtait et qu'on louait dans une Vierge du XVI[e] siècle. Et de même, est-il surprenant qu'on pût ne pas préférer la noble simplicité de formes et la sobriété décorative d'un objet d'orfèvrerie du haut moyen âge, à l'extravagante complication d'un objet du XV[e] ou du XVI[e] siècle !

Ce goût des objets du moyen âge, M. Martin Le Roy l'a eu très vif. Mais, ainsi que nous nous sommes plu à le noter chez M. Foulc, il a voulu qu'ils concourussent en son hôtel au but décoratif qu'il s'était proposé, que cet ensemble n'eût pas « l'air musée »; c'est en cela que ces deux



BOITE EN ÉMAIL CHAMPLEVÉ. — Limoges. XIII[e] siècle
Collection Martin Le Roy)



VIERGE EN IVOIRE. — France, fin du XIIIe siècle
(Collection Martin Le Roy)

hommes de goût différaient de Spitzer, chez qui tout était classé méthodiquement et prêt pour l'étude; si bien que dix ans plus tard, toute la collection eût pu être enlevée par une ville américaine pressée d'avoir un grand musée, et réinstallée telle quelle, sans le moindre changement. Le grand charme du hall de M. Martin Le Roy, c'est de sentir qu'on y vit, c'est qu'on peut s'asseoir dans ces stalles ou cette chayère, poser le café sur cette table du XVIe siècle, tirer le soir comme un rideau ces merveilleuses tapisseries, qui à elles seules sont une fortune, saisir au hasard sur les meubles une dinanderie ou un bronze, éprouver la totale joie artistique que connaissent bien tous les amateurs, et qui ne consiste pas seulement à regarder un objet d'art, mais encore à le toucher.

Dans le dénombrement que nous allons faire de ces merveilles, nous verrons que tout cela n'a pas été l'œuvre d'un jour, mais de longues recherches, et voilà ce qui en fait le prix aux yeux de celui qui les possède. Tout cela a une histoire, des états de possession successifs, quelquefois célèbres ; il a fallu une patiente attente, les hasards heureux d'une journée de grande vente, avec les émotions de l'alea, et puis aussi les prises plus obscures, les débats avec un marchand, et ces réussites qu'on a souvent comparées à celles de la chasse, et qui offrent à ceux qui savent les ressentir les mêmes joies fortes et âpres.

Presque toutes les séries d'objets qu'ont produits le Moyen Age et la Renaissance sont ici représentées, quelques-unes par des documents tout à fait éminents, tels que l'orfèvrerie, le bronze, l'ivoire ou la tapisserie; je n'émettrai qu'un regret, c'est de n'y point rencontrer une seule céramique, série qui eût pu, à en juger par les autres, présenter le plus vif intérêt.

Bien que les tableaux ne se présentent pas, à vrai dire, à l'état de galerie, et qu'ils ne soient entrés ici que pour décorer les salons ce sont toutes peintures d'écoles anciennes, quelques-unes d'un trop réel intérêt pour que nous ne commencions pas par eux notre visite.

PEINTURE

Les Écoles allemandes primitives sont très mal représentées en France, dans les musées comme dans les collections particulières. Au Louvre même, si l'on excepte Holbein, il est très difficile de se faire une idée de ces Écoles si diverses, mais marquées d'un si fort accent particulier, qui en fait l'homogénéité.

Voici, par exemple, deux tableaux colonais qu'on peut, d'après les classements les plus récents faits des artistes de Cologne, attribuer au maître de Saint-Séverin. Car les Écoles allemandes primitives ont ceci de particulier que, malgré les recherches d'archives et tous les travaux critiques faits avec méthode par les savants allemands, on n'a pu parvenir à connaître les noms de bien des artistes du XVe siècle. On a dû, pour la commodité du classement et des discussions, s'appuyer pour chacun d'eux sur une œuvre célèbre, capitale, n'étant jamais sortie de l'église pour laquelle elle

avait été faite, et pouvant servir de pivot à toutes les recherches ultérieures qui permettraient de grouper autour de cette œuvre-type beaucoup d'autres peintures présentant avec elle des analogies.

Les deux peintures dont je veux parler représentent : l'une, la Présentation au Temple ; dans le chœur circulaire d'une église, devant l'autel, le grand prêtre portant une serviette brodée, reçoit la Vierge devant une suite de personnages qui tiennent des cierges. Sur l'autre panneau est figurée la Circoncision, devant une table ronde, dans la chapelle d'une église qu'on voit en perspective. La Vierge agenouillée porte une robe vert pâle nuancé de jaune, bien particulière à l'École colonaise.

Les figures se caractérisent par des proportions courtes, de grosses têtes et des joues bouffies. La peinture, très fraîche, n'est pas exempte de froideur, et manque d'accord et d'harmonie, très inférieure sous ce rapport et aussi quant au sentiment, aux œuvres flamandes qui en ont été les inspiratrices. Qu'il y a loin de l'œuvre d'un Van Eyck ou d'un Rogier Van der Weyden à l'œuvre la plus significative d'un maître colonais.

Ces deux peintures proviennent de l'ancienne collection Vyer, de Cologne.

De la seconde moitié du xve siècle, et d'un peintre, B. Strigel, dont on ne peut étudier l'œuvre que dans les musées de Munich et d'Augsbourg, sont deux tableaux, qui formaient peut-être les deux volets d'un grand triptyque. D'un côté sainte Madeleine s'avance sous les voûtes d'une





PLAQUES DE RELIURES EN BRONZE DORÉ. — Art byzantin, xe siècle
(Collection Martin Le Roy)

chapelle, vêtue d'une longue robe d'un vert olive un peu pâli, tenant dans ses mains la boîte aux parfums, suivie de saint Christophe, tenant le long bâton branchu du pèlerin, et portant sur ses épaules le petit Jésus. Respectueux de la tradition d'une iconographie immuable, l'artiste a creusé les dalles de la chapelle d'une piscine dans laquelle saint Christophe a dû descendre. Sur l'autre panneau sont représentés saint Georges appuyé sur la longue épée qui a tué le dragon, et saint Martin, mitré et tenant la crosse épiscopale, faisant l'aumône à un estropié à genoux devant lui. Beaucoup de noblesse alliée à beaucoup de sérénité ; les figures longues, vêtues d'amples et lourdes étoffes, ont ce calme des êtres soustraits aux accidents de la vie extérieure, et qui semblent passer d'un pas silencieux dans l'ombre des couloirs d'un couvent. Sur les fonds gris des grands murs nus, seules les étoffes apportent la joie de leurs couleurs franches, l'harmonie parfois un peu crue des rouges et des verts clairs.

Deux portraits d'hommes fixent encore ce caractère de l'art allemand expressif et sérieux. C'est celui d'un homme vêtu d'un manteau qui laisse apparente la fine chemise plissée et brodée, coiffé d'une toque plate. La large figure, encadrée d'une barbe fine, est éclairée d'un regard méditatif et réfléchi. Cela n'a pas la forte et profonde expression d'un Holbein, mais cela touche par l'accent de sincérité qui en émane. L'autre portrait d'homme, d'une harmonie plus fine et plus savante peut-être, les noirs profonds des vêtements étant exaltés par la délicatesse des gants gris perle, appartient à l'École du Tyrol. Quelques savants allemands l'ont attribué à Hans von Schwag



VITTORIO GIORGIO. — L'ANGE ET TOBIE. — Sienne, XVe siècle
(Collection Martin Le Roy)

L'entrée récente au musée du Louvre d'un tableau infiniment précieux de la primitive École des Pays-Bas a appelé l'attention sur son auteur, un peintre dont les œuvres sont très rares, car il mourut à vingt-huit ans, Geertgen van Saint-Jans, Gérard de Saint-Jean, ainsi nommé d'un couvent de chevaliers de Saint-Jean où il vécut, et pour lequel il travailla à Haarlem.

Karel Van Mander rapporte qu'Albert Dürer avait fort admiré son talent quand il vint en Hollande. Deux œuvres authentiques qu'on connaissait de lui, deux volets de tri-



PLATEAU DE FIANÇAILLES. — École florentine, XV[e] siècle
(Collection Martin Le Roy)

ptyque, déjà cités par Van Mander, se trouvent à la Galerie impériale de Vienne. Le panneau du Louvre, représentant la Résurrection de Lazare, est venu s'y ajouter. Et voici qu'un tableau, possédé par M. Martin Le Roy, prêté par lui à l'Exposition rétrospective de Bruges, et qui a pu y être longuement étudié, viendrait peut-être s'ajouter à l'œuvre si peu nombreuse de maître Gérard. C'est une Déposition de Croix qui, par le caractère des figures, l'exécution précise et le sentiment du paysage, peut être attribuée, sinon au maître, du moins à un de ses élèves, et rappelle par bien des points

un Crucifiement qui se trouve au musée des Offices de Florence.

Les Écoles italiennes sont diversement représentées par un panneau représentant la Vierge adorant l'Enfant Jésus, couché et endormi devant elle, de l'école de Crivelli, et par une autre Vierge entre deux Saints, vêtue d'une étoffe à lourds orfrois, qui provient de l'abbaye de Fermo dans la Romagne.

Un petit panneau figurant une Mise au Tombeau, la Vierge tenant étendu sur ses genoux le corps du Christ, avec la vigueur de coloration d'une robe rouge et d'un manteau bleu qui s'enlèvent sur un fond d'or gaufré, paraît attribuable au Siennois Lippo Memmi, le collaborateur fidèle de son beau-frère Simone di Martino.



PLATEAU DE FIANÇAILLES. — École florentine, xve siècle
(Collection Martin Le Roy)

Une œuvre charmante, le petit Tobie, marchant, accompagné par l'ange, dans un paysage accidenté des grands profils de montagnes âpres, rappelle par sa donnée générale le tableau célèbre de Pollaiuolo, à l'Académie de Florence. Mais ici plus de douceur, plus de détente, et surtout le caractère des figures, ont incité à chercher à cette œuvre une origine siennoise, et à prononcer le nom de Francesco Giorgio.

Un portrait d'homme, aux longs cheveux d'un blond de blé mûr, le cou nu, les épaules couvertes d'une écharpe d'un

bleu pâle, a toute la grâce infiniment douce d'un Basaïti.

Deux plateaux, de ceux qu'on dénomma longtemps plateaux d'accouchées, mais qui sont vraisemblablement de ces travaux d'un art plutôt industriel, et faits pour être offerts en cadeaux d'hyménée, représentent, l'un, la rencontre du berger Pâris et des trois Déesses, l'autre, une sorte de Triomphe de l'Amour traîné sur un char, et bandant son arc au-dessus des têtes d'une suite de personnages aux costumes florentins qui lui font cortège. Les costumes si particuliers, les blouses plissées et serrées à la taille par des ceintures, les manteaux à larges manches, les coiffes en bourrelets ou les hautes coiffures coniques, sont autant d'indications d'une influence pisanellesque indéniable. C'est ainsi que l'art si personnel d'un grand maître savait imprimer sa marque et son action sur les travaux d'ateliers qui ne se targuaient pas de grand art, et dont les productions nous charment tant aujourd'hui.

Mais l'œuvre capitale de cette petite série de peintures italiennes est, à mon sens, un tout petit panneau, devant lequel je ne redoute pas de prononcer le grand nom de Mantegna ; dans un paysage montagneux, au détour des grands rochers, deux bergers marchent vers la crèche accompagnés d'une femme vêtue de blanc qui porte un poulet. D'une exécution précise et volontaire, ce petit tableau a toutes les qualités du dessin ferme et vigoureusement expressif de Mantegna. Et l'hypothèse est bien près de se transformer en certitude, quand on rapproche de ce petit panneau un tableau plus complet, une Adoration des Bergers, qui fait partie des collections de M. A. B. Boughton Knight, à Dounton-Castle, en Angleterre, que Charles Yriarte avait eu l'occasion d'étudier, et où se retrouve à l'état d'épisode secondaire de la composition le morceau dont nous venons de parler.

La sculpture de pierre et de marbre est plutôt rare chez M. Martin Le Roy. La chose la plus intéressante que nous ayons à signaler est un grand médaillon de l'École milanaise du XVe siècle qui a fait partie de la collection Gavet. Deux profils d'homme et de femme se présentent l'un devant l'autre à des plans différents. La sculpture en est extrêmement énergique et du plus fier caractère, les figures se détachant en assez fort relief du fond.

L'ORFÈVRERIE RELIGIEUSE ET L'ÉMAILLERIE

C'est ici vraiment la partie tout à fait importante des collections de M. Martin Le Roy, et je ne connais aucune collection particulière qui offre à l'heure présente un si riche ensemble de monuments dignes d'une étude archéologique un peu sérieuse.

Les deux grandes écoles d'orfèvrerie et d'émaillerie du moyen âge, l'École rhénane au XIIe siècle et l'École limousine au XIIIe siècle, sont représentées par des objets



BERNARD STRIGEL (attribué à). — VOLET DE TRIPTYQUE. — Allemagne, fin du XVe siècle
(Collection Martin Le Roy)



BERNARD STRIGEL (attribué à). — VOLET DE TRIPTYQUE. — Allemagne, fin du XVe siècle
(Collection Martin Le Roy)

de premier ordre, et qui peuvent être objets de convoitise pour les plus célèbres musées.

On sait quel fut l'état florissant des ateliers d'orfèvrerie et d'émaillerie des provinces rhénanes pendant le XIIe siècle, et quel remarquable caractère d'unité présentent tous les objets qui y furent fabriqués alors. Leur influence fut très forte, dans toutes les provinces de langue française qui les avoisinaient, aussi bien dans les Flandres et la région de la Meuse, qu'en Lorraine et même jusque dans l'Ile-de-France, où nous savons par le livre de son administration que Suger avait attiré des orfèvres lorrains à Saint-Denis. Mais comme en Allemagne la production des émaux n'a pas eu le rayonnement, la puissance d'expansion qu'elle a eus à Limoges, comme la vallée du Rhin ne fut jamais un centre d'exportation, et qu'on ne rencontre pas d'émaux champlevés rhénans ou mosans comme on rencontre des émaux limousins dans des églises lointaines, il est certain que les travaux sortis de leurs mains étaient plus généralement soignés, et qu'ils ne furent pas obligés, pour fabriquer hâtivement, de simplifier les procédés techniques que les traditions leur avaient transmis.

En Allemagne, comme en France, bien qu'une semblable transformation technique, comme toutes les évolutions, ne se soit pas produite à une date déterminée et fixe, on peut dire cependant d'une façon générale que c'est au XIIe siècle que commence la série dee émaux champlevés. Et il est remarquable de constater l'usage étendu que les orfèvres allemands tirèrent de l'émail, et l'application merveilleuse qu'ils en firent aux monuments qui sortaient de leurs ateliers de fonderie.

On a cherché souvent, dans beaucoup de traités d'émaillerie, à formuler des règles fixes qui permettraient de distinguer à première vue un émail rhénan ou mosan d'un émail français, d'après la gamme de couleurs plus généralement employées, les verts assez particuliers, souvent nuancés de jaune, les verts émeraude rompus, les lilas violacés dans le modelé des figures, qui sembleraient plutôt appartenir aux ateliers allemands. Mais des exceptions pourraient venir si souvent infirmer la thèse, ces caractéristiques pouvant être parfois relevées sur des émaux limousins, que rien ne vaut une étude attentive des monuments, la mémoire des yeux, qui trompe moins que toute autre.

Deux petites plaques rencontrées ici sont des spécimens parfaits pour se faire une opinion à cet égard. Sur l'une nous voyons l'archange saint Michel tuant le dragon ; sur l'autre, un Centaure tirant de l'arc. Si nous étudions d'abord le style des figures, nous leur trouvons un caractère bien personnel, un souci plus *littéraire* dans l'invention des sujets et dans leur présentation, un art plus intimement uni à celui des miniaturistes : à cet égard, la figure de saint Michel ne

déparerait pas la marge d'un manuscrit. — La qualité des émaux est aussi de celles qu'on n'oublie pas; les vêtements du saint Michel sont bleus rompus de blanc, les corps du Centaure et du dragon sont d'un vert acide, le buste nu du Centaure est lilas. Pris en soi, les tons sont purs et francs, mais d'une complète inharmonie; adroit émailleur, l'artiste était aussi peu peintre que possible, et ce n'est pas l'unique exemple où nous aurions à le constater sur les bords du Rhin.

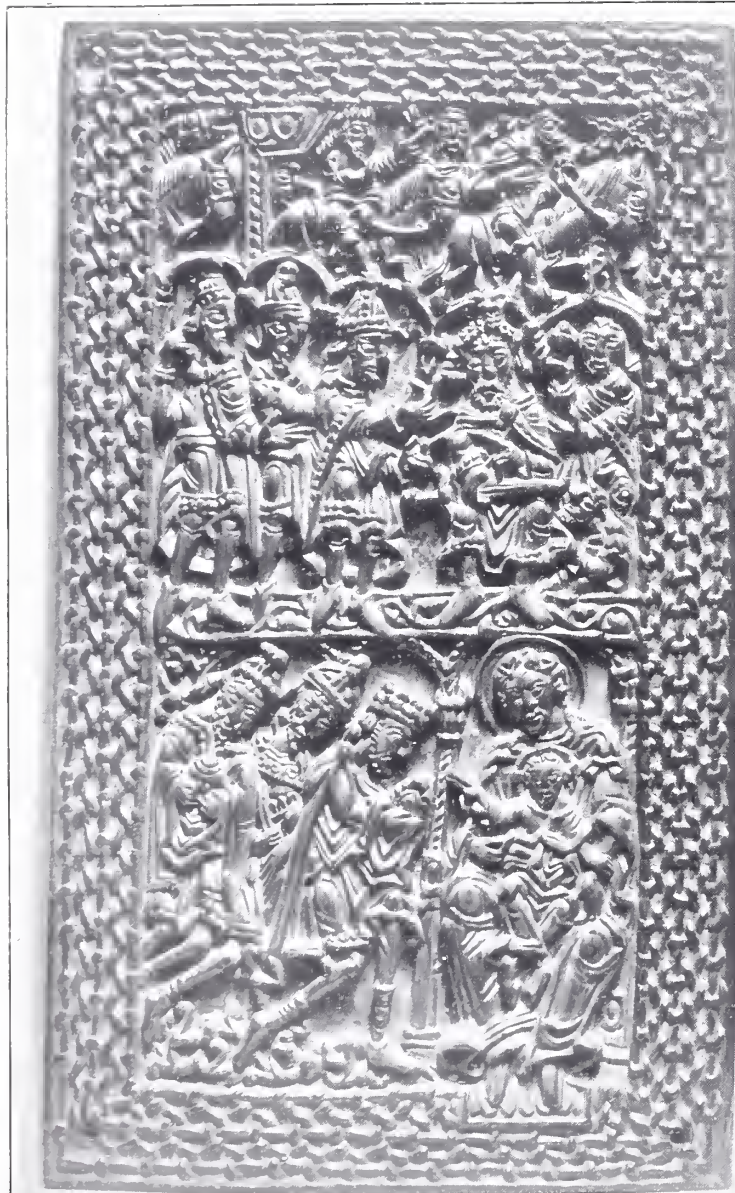
Quatre plaques émaillées sont encore d'excellents spécimens pour habituer l'œil à discerner les émaux champlevés rhénans. Nous y voyons représentés une Annonciation, un Christ de Majesté et deux apôtres, où ces mêmes colorations de bleu rompu de blanc, de vert clair rehaussé de jaune et de lilas violacé se retrouvent.

Un coffret où tous les personnages sont en réserve et gravés sur un fond d'émail, est un très bel objet de cette orfèvrerie allemande dont la production fut si abondante au XII[e] siècle. Sur le dessus de la boîte est représenté le premier acte de la Déposition de Croix, quand deux personnages, montés sur des échelles, déclouent le corps du Christ. Les côtés sont décorés de prophètes assis sur des sphères.

Les autels portatifs tiennent le premier rang parmi les objets de haute curiosité et de grande rareté. Le Musée du Louvre n'en possède aucun, le musée de Cluny en acquit jadis un à la vente Stein, et depuis la disper-



BOITE DE MIROIR — IVOIRE — France, XIV[e] siècle



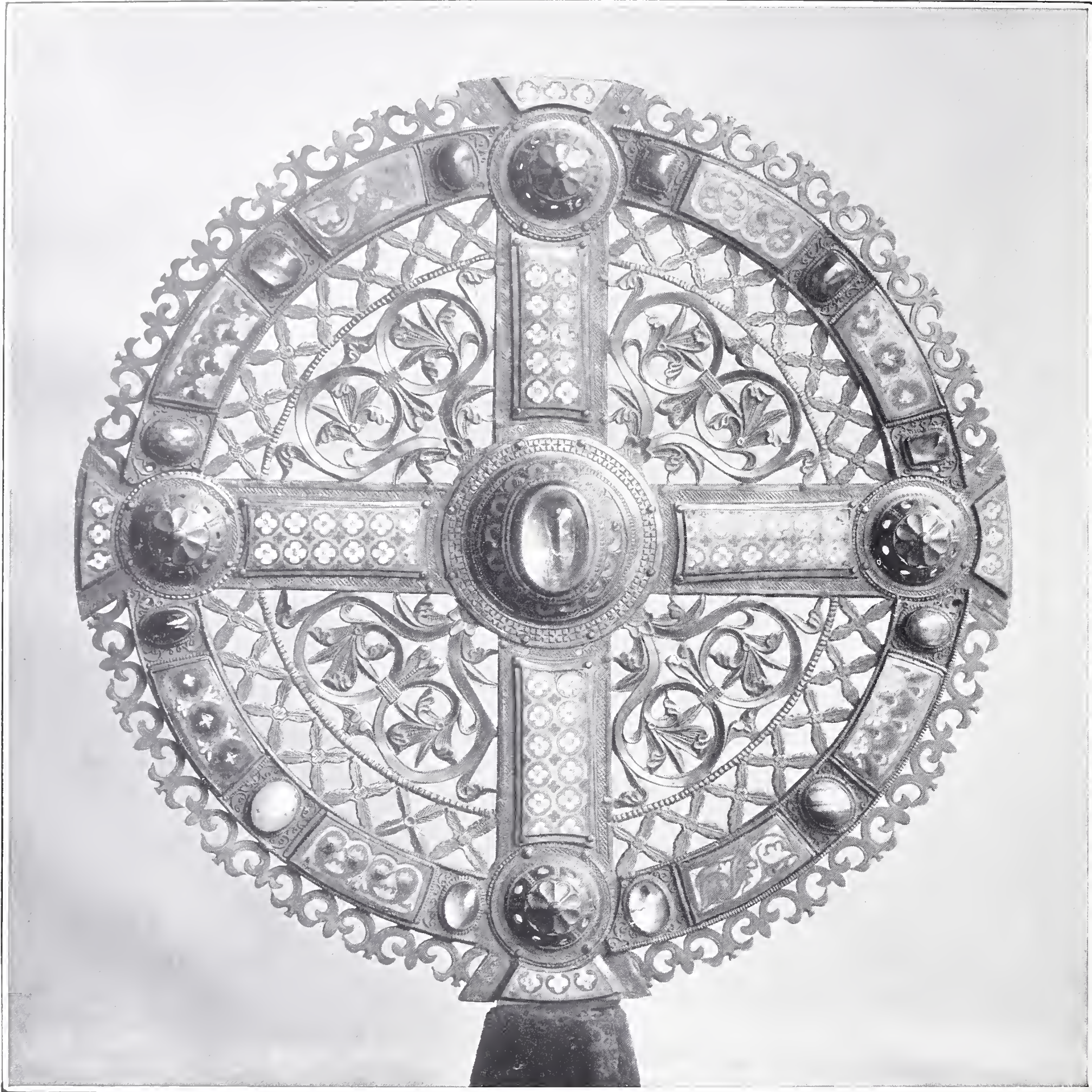


PLAQUES D'IVOIRE — Sud de l'Italie, X[e] ou XI[e] siècle
(Collection Martin Le Roy)



COUVERTURE D'ÉVANGÉLIAIRE. — Ivoire byzantin du XI[e] siècle. — Monture d'émaux rhénans du XII[e] siècle
(Collection Martin Le Roy)

sion des collections Basilewski, Seillière et Spitzer, je ne crois pas qu'il en soit resté en France, si nous mettons à part les deux monuments célèbres de l'abbaye de Conques. C'est dire l'intérêt que présente à nos yeux celui dont nous avons à nous occuper. Les monuments de ce genre, qui furent créés en grand nombre en Allemagne du xᵉ au xiiiᵉ siècle (les trésors des églises rhénanes et westphaliennes en conservent encore beaucoup qu'on a pu admirer à l'exposition rétrospective



Cliché Moreau frères.

DISQUE FLABELLUM. — XIIIᵉ siècle
(Collection Martin Le Roy)

de Dusseldorf pendant l'été dernier), furent d'abord de simples tablettes plus ou moins épaisses, dont la décoration était surtout riche sur les tranches. Comme ces tablettes ne pouvaient recevoir que des reliques de minime importance, on leur donna bientôt la forme de coffrets barlongs, portés sur quatre pieds et munis d'un couvercle à coulisses, sur lequel la plaque habituelle de marbre, de jaspe ou d'agate était encadrée d'une frise d'émail champlevé d'autant plus large et riche qu'elle débordait en corniche le coffre même de la pièce. Nous voyons représentés sur l'autel portatif dont nous parlons, le Christ crucifié entre l'église et la synagogue (avec l'inscription *Cape filium tuum)*, puis



TRIPTYQUE EN IVOIRE. — France, fin du XIIIe siècle
(Collection Martin Le Roy)

Abraham, armé du glaive, s'apprête à sacrifier Isaac que protège, dans les airs, la main de Dieu. Et, tout autour de la tablette, Melchissédec, Abel, David, Salomon, Isaïe. Les deux grands côtés du coffret sont décorés du Christ trônant entre la Vierge et saint Jean encadrés par les quatre symboles d'évangélistes, et de la Vierge assise dans la mandorle entre les anges Raphaël et Gabriel. Les petits côtés portent des figures assises de saints. Tous les personnages, dans ces représentations diverses, sont en métal réservé, et les détails des costumes, les plis sont gravés d'un trait ferme et sûr, sur un fond de ton uni, tantôt vert, tantôt bleu foncé. Cette technique est bien particulière aux ateliers rhénans de l'époque romane, mais il ne faut pas oublier qu'elle s'était étendue aux pays flamands, dans la région de Liège, de Tournai, et qu'on a cherché de nos jours à grouper toute une série de monuments émaillés de cette sorte sous le nom d'« Émaux de Stavelot », du nom de l'abbaye célèbre qui, sans doute, posséda des ateliers florissants d'orfèvres.



RELIQUAIRE PHYLACTÈRE. — Attribué à l'atelier d'Hugues d'Oignies. XIIIe siècle
(Collection Martin Le Roy)

Je serais assez tenté de croire d'origine rhénane ce reliquaire de la Vraie Croix, en forme de tableau à plaque glissante, où se sont maintenues tant de traditions décoratives du haut moyen âge, car on rencontre encore en Allemagne un assez grand nombre de monuments de ce genre (plusieurs figuraient à l'exposition de Dusseldorf), pour qu'il soit difficile d'admettre qu'ils aient pu être l'objet d'une importation que rien ne pourrait justifier. Nous y retrouvons l'ancien travail de la feuille d'or repoussée, les plaques de filigranes ornées de cabochons alternant avec les plaques d'émaux à sujets géométriques, les tranches décorées de rinceaux en repoussé, et le revers de cuivre rouge décoré d'arabesques en or apposé auquel on a





Cliché Moreau frères.

DINANDERIES. — XIIIe siècle
(Collection Martin Le Roy)



GÉRARD DAVID (attribué à). — LA SAINTE FAMILLE. — Commencement du XVIe siècle
(Collection Martin Le Roy)

donné le nom d'émail brun, bien qu'il n'y ait pas trace d'une décoration à chaud. Je ne crois pas qu'on doive chercher à ce monument une origine flamande, car à ce moment, fin du XIIe siècle ou commencement du XIIIe, on ne pourrait songer qu'aux ateliers d'Hugues d'Oignies, dont les caractères artistiques éléments naturalistes et emploi des nielles font absolument défaut sur le reliquaire que nous avons étudié.

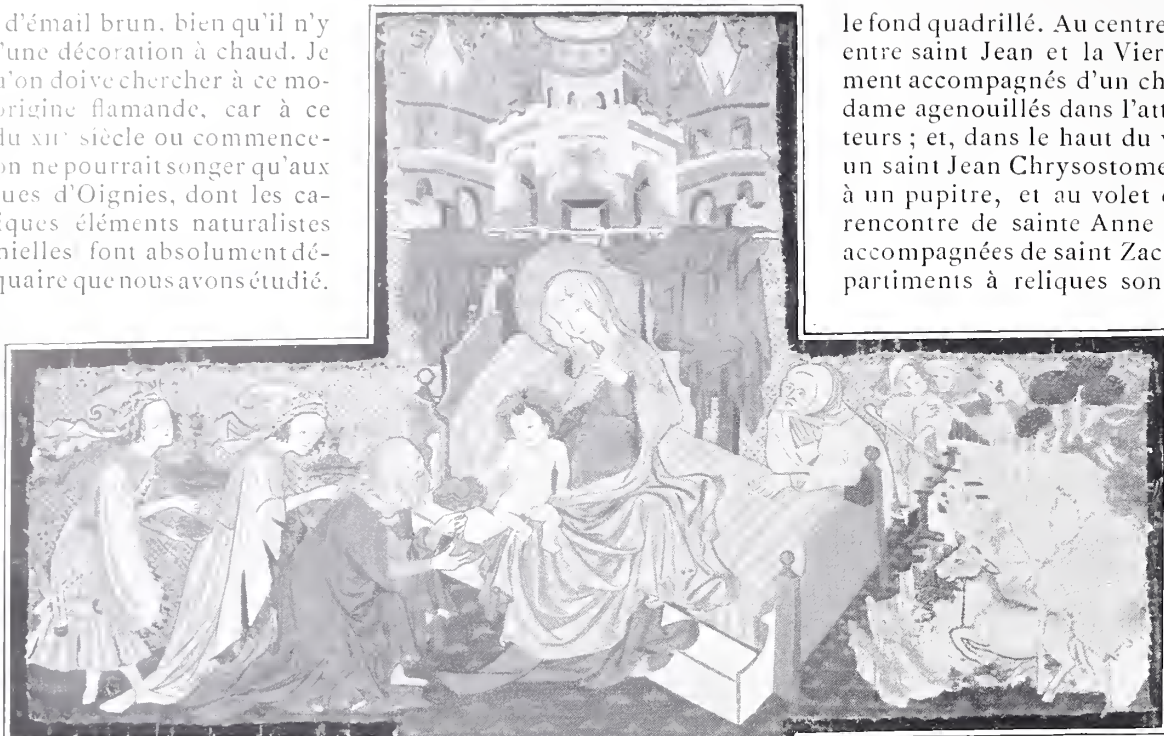
Du XIIe siècle, enfin et semblant tous avoir pour origine commune l'Allemagne, peut être considérée une série d'objets dont Ch. de Linas, dans un travail important, a fixé l'usage liturgique (*Revue de l'Art chrétien, 1883-1884*). Ce sont des flabella, disques de bronze doré et ciselé, découpés à jour et décorés de croix en plaques filigranées et gemmées, et d'émaux. A l'origine, ils durent être en étoffe ou en parchemin, puisque leur usage, dans l'Eglise primitive, était d'écarter les mouches du calice. Le plus admirable monument de cette sorte que nous connaissions est le flabellum au manche d'ivoire sculpté de l'abbaye de Tournus, qui est entré, avec la collection Carrand, au musée du Bargello, à Florence. Parmi les flabella de métal, encore assez nombreux dans les églises d'Allemagne, citons-en deux à la collection Basilewski, à l'Ermitage; les trois que possède la cathédrale d'Hildesheim sont très analogues par la beauté de leurs entrelacs simples et élégants, au beau disque de la collection Martin Le Roy, qui provient des collections Seillière.

Parmi les formes infiniment variées que le XIIe et le XIIIe siècle ont su apporter aux reliquaires de la Vraie Croix, la forme de tableaux richement décorés d'orfèvrerie, qu'on a particulièrement nommés, au moyen âge, *phylactères*, fut une des plus communément employées. La forme s'en modifia quand le reliquaire était destiné à abriter plusieurs reliques.

Le reliquaire que nous devons étudier ici a la forme d'un triptyque. Il est en cuivre gravé. La partie centrale et les deux volets sont divisés en six étages percés de cavités en forme de rosaces ou de fenestrages gothiques destinés à renfermer les reliques. La partie supérieure est décorée de sujets finement gravés et réservés sur le fond quadrillé. Au centre, la Crucifixion entre saint Jean et la Vierge, respectivement accompagnés d'un chevalier et d'une dame agenouillés dans l'attitude de donateurs; et, dans le haut du volet de droite, un saint Jean Chrysostome, écrivant assis à un pupitre, et au volet de gauche une rencontre de sainte Anne et de la Vierge, accompagnées de saint Zacharie. Les compartiments à reliques sont accompagnés de légendes en français. L'extérieur des volets est gravé de losanges renfermant des châteaux héraldiques et des fleurs de lis.

Ce monument, extrêmement intéressant, qui passa il y a dix ans par la vente Odiot, fut étudié jadis par Viollet-le-Duc dans le *Dictionnaire du Mobilier*, tome I, page 228, alors qu'il faisait partie de la collection de M. Arundel, qui avait cru y reconnaître un objet ayant appartenu à saint Louis. L'étude des costumes, le style des personnages, la présence des fleurs de lis et l'interprétation d'une pièce du costume du personnage agenouillé, qui ressemblait à une pièce d'armoirie (croix de Toulouse), avaient fait croire depuis que ce reliquaire avait pu être fabriqué pour Alphonse de Poitiers, frère de saint Louis. M. Emile Molinier, qui dut étudier le même objet dans son volume sur l'Orfèvrerie religieuse (page 208), tout en reconnaissant le caractère absolument français du monument, et du plus pur XIIIe siècle, se demanda si le caractère un peu particulier des figures ne permettait pas de supposer que ce monument, très remarquable d'ailleurs, ait pu être fait par un artiste franc fixé en Orient, pour un croisé de marque dont nous aurions l'effigie dans le personnage agenouillé : car l'observation attentive du détail de costume nous montre une pièce d'armure très ordinaire, une défense d'épaule avec une croix à branche ancrée sans signification héraldique, là où Viollet-le-Duc avait cru reconnaître une pièce d'armoirie s'appliquant au frère de saint Louis.

Un autre reliquaire-phylactère, d'une forme absolument différente, fut également l'objet d'une étude très étendue que lui consacra M. Emile Molinier dans le *Recueil des Monuments Piot* (tome IV, page 115). Il est très important parce qu'il porte une date, ce qui est assez rare dans les





Cliché Moreau frères.

CROIX DE CHASUBLE EN BRODERIE
Midi de la France, XIVe siècle
(Collection Martin Le Roy)



TRIPTYQUE RELIQUAIRE DE LA TERRE SAINTE, BRONZE DORÉ. — France, XIIIe siècle
(Collection Martin Le Roy)

monuments du moyen âge. C'est un disque en bois de chêne recouvert, sur sa face, de plaques d'argent ornées de filigranes dessinant une croix, sur lesquels sont sertis des cabochons. La tranche, garnie d'une feuille d'argent, porte une inscription estampée qui indique que l'objet est daté de la fête des apôtres Pierre et Paul en 1247 (29 juin). Le revers

est décoré au centre d'un gros cabochon au milieu de filigranes, autour duquel rayonnent quatre plaques d'argent niellé, avec l'image de saint Pierre, des rinceaux et des basilics terminés en feuillages. Dans les quatre segments déterminés par la croix se trouvaient des inscriptions dont trois subsistent, deux estampées avec des noms de saints; une troisième porte, gravée à la pointe, une date de restauration (9 mai 1558) et le nom d'un monastère (abbaye de Marchtal). Ch. de Linas avait déjà étudié ce monument quand il appartenait à Lord Hastings et l'avait rapproché des flabella liturgiques (*Revue de l'Art chrétien, 1883-1884*).

Ce reliquaire rentre, en définitive, dans la série des *encolpia* ou reliquaires portatifs destinés à être suspendus au cou par des cordons, et l'inscription de 1558 lui donne l'appellation de *osculum* ou baiser de paix, usage auquel il avait peut-être alors été soumis.

L'abbaye de Marchtal, au diocèse de Constance, avait été fondée en 1171 et abandonnée par ses moines pour échapper aux poursuites des protestants, en 1558. C'est justement la date de restauration du monument.

Nous nous trouvons donc devant un monument bien authentiquement daté du XIIIe siècle, dont nous pouvons suivre avec certitude les transformations, et qu'avec son instinct et sa vaste érudition, Linas avait attribué à l'abbaye de Stavelot, dans les Flandres. Je ne crois pas qu'il y ait d'arguments assez puissants pour contredire cette attribution, qui cadre fort bien avec les œuvres de Frère Hugues d'Oignies, qui ont illustré l'art flamand du XIIIe siècle.

Je crois la discussion bien close aujourd'hui sur la prééminence des écoles rhénanes sur les écoles limousines, et les influences exercées par les unes sur les autres, qui mirent jadis aux prises, dans les travaux respectifs qu'ils leur consacrèrent, des archéologues éminents tels que Linas, Darcel et Palustre. Je crois qu'on peut sans timidité admettre aujourd'hui que, parties toutes deux d'un point de départ commun (la contrefaçon, plus ou moins réussie par des procédés nouveaux, de l'émaillerie cloisonnée, où ils avaient tout d'abord cherché à imiter les Byzantins leurs maîtres), les deux Écoles avaient poursuivi parallèlement leurs travaux, avec leur génie propre; et que ce ne sont pas des communications et des relations très certaines entre les abbayes de Grandmont et de Siegburg, par exemple, qui empêchèrent les uns et les autres de poursuivre des travaux indépendants. Il est certain que les émaux de Limoges se trouvaient, dès le XIIe siècle, en possession d'une renommée universelle et commençaient à être les objets d'une exportation extrêmement active, aussi bien en Espagne (devant d'autel de l'abbaye de Silos, musée de Burgos) qu'en Italie (la plaque du roi Roger à la cathédrale de Bari). Ce fut d'ailleurs cette expansion de leurs produits à l'étranger qui amena les Limousins, dès le XIIIe siècle, à simplifier le travail, à produire des œuvres hâtives et d'un caractère commercial, à fabriquer ces figures de cuivre, fondues en nombre énorme dans les mêmes moules, et qui allaient être la décoration grossière de tous leurs monuments émaillés, châsses ou croix.

La collection Martin Le Roy est extraordinairement riche en orfèvrerie limousine du XIIIe siècle. Presque tous les genres d'objets s'y trouvent re-



SAINT MICHEL (Statue bois). — Allemagne du Sud, XVe siècle
(Collection Martin Le Roy)

présentés, en exemplaires tout à fait parfaits. Nous n'y rencontrons pas moins de quatre châsses : l'une, la plus grande, qui fut étudiée par Didron puis classée par M. Rupin (*Œuvre de Limoges*, page 334), offre une donnée assez particulière. Des fragments de quadrilobes posés sur un fond de métal quadrillé et ponctué occupent le centre et les angles supérieurs de la face principale; ils portent des anges aux ailes éployées réservés sur un fond d'émail bleu. Cette châsse importante provient de Rocamadour. — Deux autres petites châsses, d'un travail très soigné et d'une grande beauté de couleur, représentent, l'une un sujet qu'ont très fréquemment traité les émailleurs de Limoges, le martyre de Thomas Beckett, archevêque de Cantorbéry; l'autre, une Crucifixion.

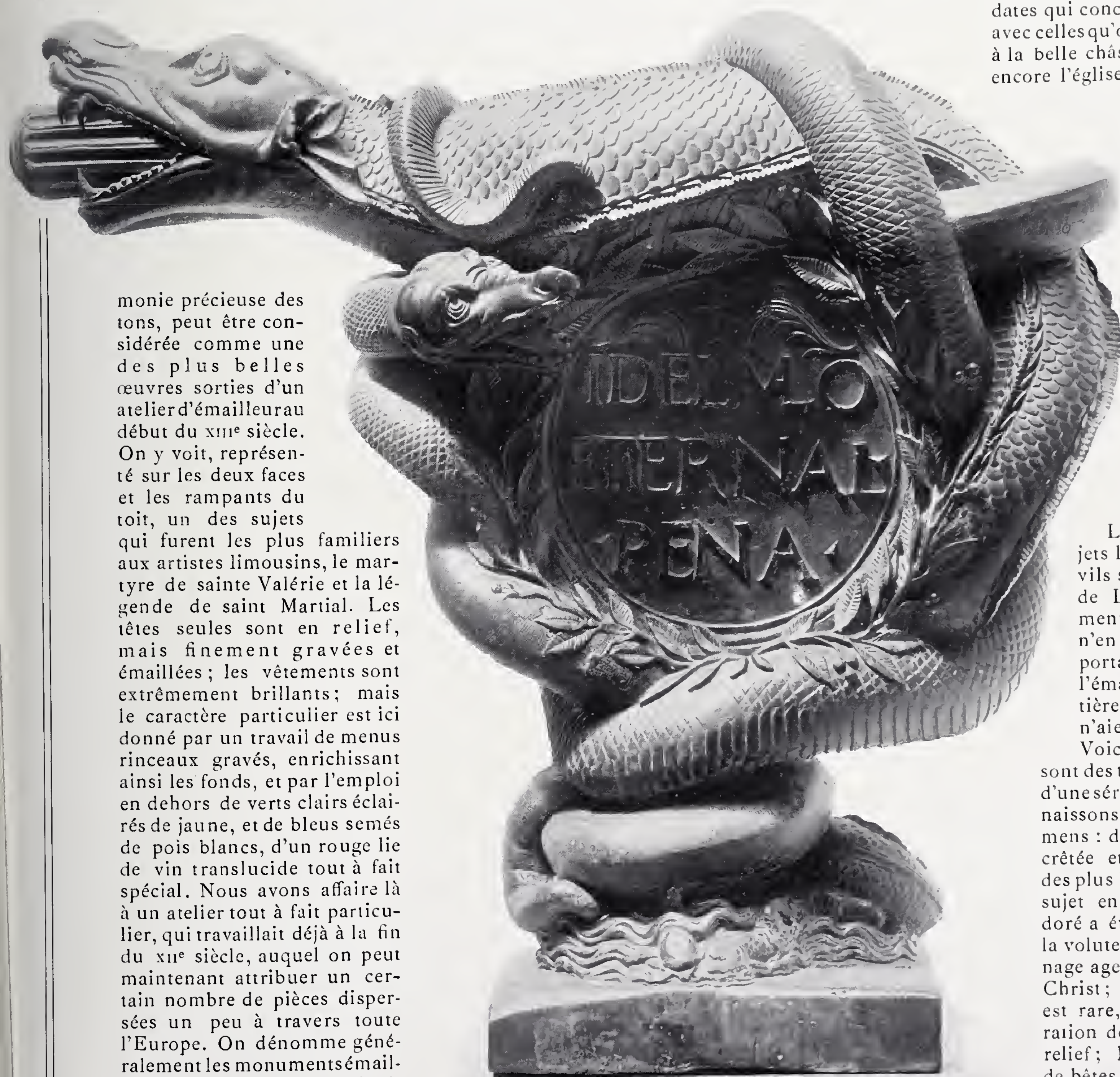
Mais la châsse la plus rare est une petite châsse qui, par son travail excessivement fin, et le raffinement et l'harmonie précieuse des tons, peut être considérée comme une des plus belles œuvres sorties d'un atelier d'émailleur au début du XIIIe siècle. On y voit, représenté sur les deux faces et les rampants du toit, un des sujets qui furent les plus familiers aux artistes limousins, le martyre de sainte Valérie et la légende de saint Martial. Les têtes seules sont en relief, mais finement gravées et émaillées; les vêtements sont extrêmement brillants; mais le caractère particulier est ici donné par un travail de menus rinceaux gravés, enrichissant ainsi les fonds, et par l'emploi en dehors de verts clairs éclairés de jaune, et de bleus semés de pois blancs, d'un rouge lie de vin translucide tout à fait spécial. Nous avons affaire là à un atelier tout à fait particulier, qui travaillait déjà à la fin du XIIe siècle, auquel on peut maintenant attribuer un certain nombre de pièces dispersées un peu à travers toute l'Europe. On dénomme généralement les monuments émaillés de cette série émaux à *fonds vermiculés*. Peut-être pourrait-on les dénommer, pour plus de commodité, du nom du monument le plus célèbre de tous, qui fut exposé à toutes les expositions rétrospectives, la châsse de l'église de Gimel (Creuse).

Dès maintenant et pour ne citer que les plus connues, on peut attribuer à cet *Atelier de Gimel*, outre les deux châsses de Gimel et de la collection Martin Le Roy (ancienne collection Cibiel), la châsse de l'église de Nantouillet (exposée au Petit Palais en 1900), celle de la collection Basilewski, à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, celle de l'église de Moutiers (Savoie) et celle de l'église de Zell, qu'a publiée Aus'm Weerth. — Ajoutons enfin, comme point intéressant à retenir, que le cartulaire d'Obazine, déposé à la Bibliothèque Nationale, révèle deux fois le nom d'un certain Bernard, orfèvre à Gimel, qui était contemporain de Robert, abbé d'Obazine de 1164 à 1187, dates qui concorderaient assez avec celles qu'on peut attribuer à la belle châsse que conserve encore l'église dudit endroit.

Une très belle pièce limousine du XIIIe siècle est aussi cette boîte quadrangulaire avec toit à quatre rampants, dont les personnages ont les corps réservés et les têtes en relief. Les émaux en sont admirables, et tout particulièrement les bleus, d'un éclat profond.

La variété des objets liturgiques ou civils sortis des ateliers de Limoges est vraiment incroyable ; il n'en est guère comportant l'emploi de l'émail, comme matière décorative, qu'ils n'aient tenté de faire.

Voici deux crosses qui sont des types merveilleux d'une série dont nous connaissons tant de spécimens : dans l'une, qui est crêtée et resplendissante des plus beaux émaux, un sujet en cuivre fondu et doré a été intercalé dans la volute ; c'est un personnage agenouillé devant le Christ ; la douille, ce qui est rare, porte une décoration de personnages en relief ; le nœud est orné de bêtes en relief se poursuivant, le corps pointillé



FONTAINE. — Bronze vert, XVIe siècle
(Collection Martin Le Roy)

de petites perles d'émail bleu pâle. L'autre crosse est du type connu, la douille et le crosseron formés d'un serpent au corps imbriqué de bleu ponctué de rouge et venant finir dans la volute en un large fleuron polychrome qu'il tient dans sa gueule; cet exemplaire de toute beauté provient, je crois, d'un tombeau découvert jadis dans les Deux-Sèvres.

Un objet délicieux et très rare à rencontrer en aussi complet état, est cette colombe destinée à contenir la réserve



VASE. — Bronze, daté 1491. — Art italien
(Collection Martin Le Roy)

eucharistique, qui devait être suspendue, au moyen d'une crosse de métal ou de bois, au-dessus de l'autel sur lequel on pouvait la faire descendre par une chaînette et une poulie. Celle-ci est prête à prendre son vol, les pattes réunies sous le ventre, et toute diaprée des plus riches couleurs. Elle fit partie jadis de la collection Ducatel; sa légende, très connue dans le monde des amateurs, veut qu'elle servît dans le temps de contrepoids à une vieille horloge et qu'elle fût découverte ainsi, pleine de plomb fondu.



TAPISSERIE TISSÉE DE LAINE, DE SOIE ET D'OR. — Art flamand. — Fin du xve siècle
(Collection Martin Le Roy)

LES BRONZES

L'art des fondeurs de cuivre de Dinant est aujourd'hui en grande estime dans le monde des amateurs du moyen âge, qui trouvent dans les objets fabriqués par eux du XIIe au XIIIe siècle le plus curieux caractère. Nous rencontrons ici quatre objets de tout premier ordre qui font, à vrai dire, la série.

La pièce la plus ancienne est certainement la Sirène en forme d'oiseau, jouant de la flûte, coquemar que l'on peut attribuer au XIIe siècle, et rapprocher de pièces analogues du trésor d'Aix-la-Chapelle ou du musée de Pesth.

Un chandelier remarquable est composé d'un lion monté par un cavalier qui lui ouvre la gueule d'une main, et porte la bobèche de l'autre main sur son épaule. — Une aiguière est formée d'un cavalier armé d'un long bouclier et d'un glaive qu'il tient levé. — Une aiguière de cuivre clair est d'une forme très pure et très élégante; le goulot est formé d'une tête de monstre, et l'anse d'un dragon ; elle provient du couvent des Bénédictins de Valence, en Espagne.



TAPISSERIE. — Art français. — XVe siècle
(Collection Martin Le Roy)

En faisant un saut de plus d'un siècle, voici des petits bronzes, qui font si bien dans une galerie, sur les meubles. C'est un délicieux bronze d'Andrea Riccio, provenant de la collection Gavet, représentant une femme nue agenouillée sur un escargot et tenant dans chaque main deux plaques circulaires comme des miroirs. — C'est un Bacchus accompagné d'un petit faune, et une femme nue, aux formes longues et élégantes. — C'est la statuette de Mordante, le nain de Cosme de Médicis, par Valerio Chioli.

Mais, deux objets de bronze doivent arrêter tout spécialement notre attention. Il est impossible de rencontrer quelque chose de plus beau en ce genre. C'est une paire de grands vases en bronze très noir, décorés de feuilles d'acanthe et de branches de chêne et de glands. Une inscription, difficile à lire, porte : *BOLNEO. REGIEN. A. D. MCCCCXCI (1491)*, et sur un cartouche : *NICOLAVS. FABIANI. FECIT.* L'intérêt d'un nom et d'une date, si rares sur les monuments, se double ici d'une beauté de

fonte insurpassable, et d'une patine sombre merveilleuse.

L'autre chef-d'œuvre, qui a appartenu à M. de la Béraudière, est une fontaine de bronze vert, formée de trois serpents enroulés autour d'un disque épais. L'une des bêtes



TAPISSERIE. — Art français. XVe siècle
(Collection Martin Le Roy)

projette horizontalement sa tête, dont la gueule devait cracher l'eau. D'un côté du disque se lit : *BVENO. GLORIA. ETERNA. IDELMO. ETERNAM. PENA.* Ce latin espagnol pourrait nous laisser supposer que la pièce a été fondue en Espagne. Mais, de fonte plus souple et plus fine, je n'en connais pas : comme composition, c'est un prodige ; c'est

beau de vérité comme un Barye, mais il y a de plus l'invention décorative, et la fantaisie dans la façon d'interpréter les



TAPISSERIE TISSÉE DE LAINE, DE SOIE ET D'OR : *La Légende de saint Martin.* — Art flamand. — Commencement du XVI[e] siècle
(Collection Martin Le Roy)

têtes des bêtes monstrueuses, qui sont d'un très grand artiste.

LES IVOIRES

Dans cette petite série d'ivoires, qui ne comprend pas plus d'une vingtaine de pièces, et les ivoires français du XIV[e] siècle sont les plus nombreux, il est cependant quatre ou cinq monuments plus anciens qui méritent d'attirer tout particulièrement notre attention.

Ce sont d'abord deux plaques d'un ton brun très accusé, et comme pénétrées encore de la pourpre dont tant d'ivoires du moyen âge furent teints. Chacune d'elles est divisée en trois registres renfermant des représentations de scènes de l'enfance du Christ : l'Annonciation, la Nativité, la Marche à l'étoile, l'Adoration des Mages. A remarquer, dans le compartiment où est figurée la Nativité, un détail iconographique assez intéressant, c'est que l'Enfant Jésus est déposé dans la mangeoire même des bêtes. Les figures des personnages sont rudes et sauvages, avec de gros yeux saillants : le dessin en est fruste et maladroit, et révèle chez l'artiste qui les sculpta une évidente barbarie.

Quelle origine donner à ces ivoires ? L'encadrement des plaques, formé de tresses, de nattes, révélerait une origine anglo-saxonne, si l'on ne pouvait tout aussi bien démontrer que ces éléments se retrouvent dans des monuments manifestement dérivés de l'art byzantin. Et alors serait-ce imprudent d'émettre l'hypothèse que des ivoires semblables ont pu naître dans l'Italie du sud, à une époque, x^e au xie siècle, où le développement des arts n'y était pas spontané, et où les artistes balbutiaient des recettes reçues des ateliers florissants de Byzance, mais qu'ils ne comprenaient qu'à demi ?

Une reliure d'Evangéliaire, qui a passé par la vente Spitzer, aurait pu être étudiée avec les monuments d'orfèvrerie, si la plaque d'ivoire centrale, encadrée d'émaux rhénans du xiie et du xiiie siècle, n'en était pas le



COFFRE EN NOYER. — Midi de la France, xvie siècle
(Collection Martin Le Roy)

morceau capital. La plaque d'ivoire porte, en relief, la Vierge nimbée tenant l'Enfant Jésus sur son bras gauche ; elle est abritée par une sorte de baldaquin porté sur deux minces colonnettes et dont l'architecture supporte une façon de rideau roulé. L'enfant, nimbé, tient un rouleau d'une main et bénit à la grecque de l'autre. Il a la laideur d'un petit homme vieillot, caractéristique des écoles byzantines, même à leur heure la plus glorieuse. La figure de la Vierge est un peu lourde et massive, pour appartenir à la belle époque de l'art byzantin, je veux parler du xe siècle, et je croirais volontiers cet ivoire, très intéressant en soi, d'une époque un peu postérieure.

Très postérieure aussi au xe siècle, et plutôt rapprochée du xiiie siècle, serait une plaque byzantine représentant le Christ crucifié, entre la Vierge et saint Jean, sous une arcade soutenue par de légères colonnes. Dans le haut de la plaque, sous forme d'anges, volent deux figures du soleil et de la lune. La Vierge a conservé, du style du grand siècle, une élégance et une certaine finesse dans l'allongement du corps. Le saint Jean est demeuré très antique d'inspiration.

Une plaque d'époque romane et d'origine allemande mérite de nous retenir plus longtemps, car c'est une œuvre du plus haut intérêt aussi bien artistique qu'archéologique. En deux registres superposés sont représentés douze personnages symbolisant les tribus d'Israël. C'est un feuillet de diptyque, dont nous avons depuis assez longtemps l'heureuse fortune de connaître l'autre feuillet, possédé par le Musée de Berlin, et publié par MM. Bode et Tschudi, dans leur excellent catalogue. Les proportions des personnages, la façon dont ils sont drapés dans des tuniques et des manteaux dont tous les plis sont verticaux et tendent à allonger les corps, leurs attitudes, tout évoque le souvenir des porches d'églises romanes, chaque figure les yeux tournés dans la même direction, sauf deux d'entre elles qui conversent. Telle figure grandie par le sculpteur n'aurait pas été en discordance au milieu des sculptures du dôme de Bamberg. Car c'est cela qui est ici frappant, et cette constatation peut



CHAYÈRE. — Provenant de la Chaise-Dieu (Auvergne), XVIe siècle
(Collection Martin Le Roy)

être faite à chaque pas, quand on s'occupe d'ivoires français de la fin du XIIIe et XIVe siècle, c'est dire combien, dès le XIIe siècle, la sculpture monumentale et celle d'ivoire marchent parallèlement sous des inspirations communes.

On sait quel développement prit en France l'art de l'ivoirier à la fin du XIIIe siècle, et la quantité de statuettes et de groupes que les ateliers débitèrent pendant plus d'un siècle. La Vierge est la figure le plus souvent représentée, si grand était le culte dont elle était alors l'objet; et, comme le temps en a épargné un assez grand nombre, il est d'un grand intérêt de suivre, sur ces petits monuments, les nuances de sentiments et les modifications de style que la même figure subit dans la sculpture monumentale des cathédrales. A l'art idéaliste du XIIIe siècle, aux attitudes hiératiques et un peu figées de l'âge précédent, avaient succédé, dès le début du XIVe siècle, un sentiment plus vif de la nature, un goût d'observation qui se traduit, par exemple, dans les Vierges de cette époque par maint détail familier, par une recherche de la grâce et de la tendresse. La Vierge de la collection Martin Le Roy le démontre surabondamment. Assise sur un escabeau et non plus sur un trône, le pied posé sur un coussin comme une dame de l'époque, elle tient l'Enfant Jésus assise sur son genou, et lui présente une pomme vers laquelle il tend la main. La Vierge s'est féminisée. La Reine des Cieux n'est plus qu'une mère souriant à son petit enfant. Lui-même, l'Enfant divin, qui auparavant bénissait, joue maintenant avec sa mère. Quant au style de la figure, drapée dans un manteau dont les plis se brisent en chutes harmonieuses et souples, il est noble comme celui des plus célèbres Vierges que les imagiers taillèrent dans la pierre. Exposée en 1900 au Petit-Palais, à côté de la Vierge de Villeneuve-lès-Avignon et de la Vierge de la collection Oppenheim de Cologne, celle-ci a laissé le souvenir d'un charme tendre, d'une infinie douceur.

Si, dans les groupes ou les figures isolées, les représentations se limitent alors à un très petit nombre de sujets, nous en rencontrons une variété un peu plus grande dans les polyptyques, triptyques ou diptyques dont la fabrication avait pris une extension énorme. L'influence d'ouvrages tels que la Légende dorée de Jacques de Voragine, ouvrage d'édification qui résumait toutes les traditions sacrées, était très grande sur les ateliers d'imagiers, et ils ne firent pas faute d'y puiser.

Et cependant on est assez surpris de ne rencontrer qu'un nombre de sujets relativement assez restreint sur les panneaux de ces petits meubles qui étaient destinés à prendre place sur les autels secondaires des églises ou dans les chapelles, parfois même dans les appartements. Des scènes de la vie du Christ, la Nativité ou la Passion, des scènes du Jugement dernier, des épisodes de la vie de la Vierge, telles sont les représentations que l'on y rencontre presque toujours.

Dans le grand triptyque dont nous avons à nous occuper, et qui fit jadis partie des collections de Spitzer, c'est la légende de la mort de la Vierge, dont l'ivoirier a cherché à donner la traduction la plus complète. On y peut retrouver presque tous les détails du récit que nous a laissé Jacques de



RETABLE. BOIS. Art flamand, fin du XVe siècle — DINANDERIES. XIIIe siècle — COFFRE EN MARQUETERIE. Art italien, XVe siècle

(Collection Martin Le Roy)



BRONZE. — Nord de l'Italie, XVIe siècle
(Collection Martin Le Roy)

Voragine, en s'arrêtant de préférence aux scènes de la mort et de l'assomption de la Vierge. Dans un compartiment les apôtres sont avertis par l'Ange ; dans un autre l'Ange remet une palme brillante, qui est ici un cierge allumé, à la Mère de Jésus à laquelle il annonce qu'elle va mourir. Puis, nous assistons à la mort de la Vierge dont Jésus-Christ reçoit l'âme ; nous voyons emporter son cercueil auquel est resté



BRONZE. — Nord de l'Italie, XVIe siècle
(Collection Martin Le Roy)



ÉCOLE ALLEMANDE. — PORTRAIT D'HOMME. — XVIe siècle
(Collection Martin Le Roy)



GAINE EN CUIR. — Italie, XVe siècle
(Collection Martin Le Roy)

attaché par les mains le juif qui a voulu le renverser. Son assomption s'accomplit au milieu du concert des anges, parmi lesquels quelques-uns emportent son corps au ciel, où, réuni avec son âme, il siège à la droite du Fils. Les deux figures du Christ et de la Vierge triomphante qui dominent toute la composition, sont d'une grande noblesse et d'un très beau style.

Tout le triptyque est d'ailleurs d'une exécution excellente, d'un modelé très délicat et très souple. Les plis abondants et profonds ont une fermeté qui s'allie du reste aux détails très accentués des visages, qu'éclaire un sourire indéfinissable et vaguement léonardesque, à remarquer particulièrement dans les figures des anges.

Mais, dès le XIVe siècle, les ivoiriers en France ne s'étaient plus contentés de demander exclusivement leurs sujets aux textes religieux ; la littérature du moyen âge était une source à laquelle ils allaient puiser, et si des thèmes antiques sont encore parfois repris, c'est à travers une version littéraire des XIIe ou XIIIe siècles qu'ils transparaîtront à leurs yeux, mais déjà combien desséchés par tant d'interprétations successives !

Les catégories d'objets civils en ivoire ne sont pas d'ailleurs très nombreuses ; et quand on aura cité les coffrets de toute forme et de toutes dimensions, les boîtes à miroirs, les tablettes à écrire, les gravoirs et les couteaux, on en aura fait le tour.

Peu nombreux sont également les sujets représentés sur les coffrets et les boîtes à miroirs par exemple, développés d'après un thème littéraire pris dans les romans du moyen âge, et particulièrement dans ceux de la Table ronde.

La série des six boîtes à miroirs du XIVe siècle que nous rencontrons ici est des plus importantes. Nous y trouvons la plupart des sujets représentés habituellement sur des objets de ce genre, et sur des exemplaires admirables, car l'exécution, il faut le reconnaître, n'en est pas toujours parfaite.

Voici des couples d'amoureux s'embrassant ou se caressant, séparés par les ramures d'un arbre, dans la fourche duquel est perché un Amour qui leur décoche des flèches. — Voici une scène de tournoi, un combat en champ clos, auquel assistent trois dames aux créneaux d'un château fortifié, alors que deux hérauts sonnent de la trompette. — Voici une chevauchée amoureuse, les deux chevaux marchant flanc à flanc, le cavalier, un faucon sur le poing, tenant sa dame embrassée. — Voici Huon de Bordeaux, jouant aux échecs avec la fille de l'amiral sarrasin, sous une tente dont les rideaux sont relevés.

Dans ces petits monuments, le sujet ou les sujets sont inscrits dans un cercle, mais pour les commodités de l'usage journalier, pour visser ou dévisser les valves de la boîte, on avait adopté la forme carrée, obtenue par l'adjonction, à chaque angle, de larges feuillages ou d'animaux, têtes de basilics ou figures humaines grotesques.

Ce qui est particulièrement intéressant dans ces objets, c'est que leurs sujets, étant pris dans la vie civile, il y a un peu plus de prétexte à pittoresque et à fantaisie. On y peut suivre aussi le détail des costumes de l'époque, assez exactement observé. Mais, ce qui est bon à noter, c'est que tous les costumes que l'on y rencontre, ne sont pas postérieurs au milieu du XIVe siècle. Et cependant il semble bien inadmissible que la production des ivoires à sujets civils se soit arrêtée à cette date, alors que les ivoires à sujets religieux continuèrent à être fabriqués en grand nombre jusqu'à la fin du siècle. M. Émile Molinier n'a-t-il pas raison de voir là une paresse d'imagination des ouvriers d'ivoires civils qui se contentèrent de répéter machinalement d'anciens modèles surannés, ce qui ne laisse pas que d'offrir pour nous une assez grande difficulté pour dater avec un peu de précision, des monuments dont la production s'est étendue sur tout un siècle ?



BANC A TROIS STALLES. — BOIS. Art flamand, XVe siècle
(Collection Martin Le Roy)

LES TAPISSERIES

Quand j'ai dit en commençant cette étude que la collection de M. Martin Le Roy était d'une parfaite harmonie et présentait une rare unité, je pensais à ce cadre merveilleux, que forment à toutes ces choses si belles, les tapisseries tendues aux murs ou drapées aux fenêtres.

Deux tentures françaises du xve siècle viennent témoigner de l'art charmant auquel était alors parvenus nos ateliers de tissage. Elles sont à fond rose, de ce rose délicat et passé, qui fait vibrer les ramages des fleurettes qui parsèment ce fond ; un homme et deux femmes, en costumes du temps, sont debout au milieu de ce parterre fleuri, où l'artiste s'est peu préoccupé de créer une réelle perspective. Soucieux avant tout de détails pittoresques et familiers, il a mêlé dans le bas de sa composition deux faisans à cette flore charmante. Sur l'autre tenture, deux femmes et un enfant vaguent dans un parterre semblable, tout semé de fleurs et de bestioles. — A quel centre de production peut-on rapporter ces sortes de tentures? Il est assez difficile de le dire. Paris, sans doute, avait vu ses ateliers décliner devant ceux d'Arras : mais d'autres villes, telles que Rennes, Bourges, Troyes, Reims, comptaient alors des tapissiers habiles, et n'oublions pas que les tapisseries de Cluny (la Dame à la Licorne) débordantes d'un analogue sentiment de la nature, sortent vraisemblablement d'un atelier provincial de la Creuse.

L'éblouissante réunion de tapisseries de la Couronne d'Espagne, organisée au pavillon espagnol à l'Exposition de 1900, est demeurée présente à toutes les mémoires; elle était bien faite pour créer quelque affolement de la convoitise chez des hommes habitués à faire plier toutes choses à leur fantaisie, armée de millions.



VASE D'APRÈS L'ANTIQUE, MARBRE. — Italie, xve siècle
(Collection Martin Le Roy)

Les deux tapisseries qui se font face dans le grand hall de M. Martin Le Roy, ne se seraient pas trouvées dépaysées, ni humiliées au pavillon d'Espagne. Tissées de laine fine, rehaussée de fils d'or, elles sont d'un aspect délicat et somptueux, d'une richesse aux éclats assourdis. Jamais les ateliers de Bruxelles ne firent de travaux plus raffinés; rien n'était assez beau pour satisfaire l'exigeante Espagne. Et c'est à une église, à San Salvador de Saragosse, que la sœur de Charles-Quint les avait offertes. La plus originale représente saint Martin à cheval distribuant au pauvre la moitié de son manteau. Derrière lui marchent des hommes d'armes dans un paysage; la bordure est finement tissée de fleurettes et d'oiseaux.

L'autre pièce, qui présente la plus grande analogie avec les grandes tentures de la Couronne d'Espagne, représente des scènes de l'histoire de la Vierge. Elle est divisée par deux minces colonnettes en trois compartiments : au centre la Présentation au Temple de Jésus; à gauche, la Présentation de la Vierge au Temple; à droite, la Vierge recevant la Couronne. Au bas de chaque composition sont assis un Évêque et un Roi.

D'une incroyable richesse de tissu, d'une harmonie de couleurs incomparables, ces tentures, par le style des figures, appartiennent au début du xvie siècle. Quentin Matsys fut très certainement de ceux qui dessinèrent alors le plus grand nombre de cartons qu'exécutèrent avec cette richesse les ateliers de Bruxelles.

C'est à un artiste contemporain qu'est sûrement due la petite tapisserie soignée comme une œuvre de chevalet, où nous voyons la Vierge assise tenant l'Enfant, devant une perspective de jardin, et un fond de ville fortifiée. — La bande, de splendide étoffe qui pend derrière elle, de même que les plis de sa robe largement



COFFRE. — BOIS. — École de Normandie, fin du XVIe siècle
(Collection Martin Le Roy)

étalée autour d'elle, sont rompus de fils d'or qui en exaltent les tons.

LES BOIS ET LES MEUBLES

La fabrication des retables fut en Flandre, au xve siècle, l'épanouissement de la sculpture de bois qui y fut si pratiquée, et si des documents établissent qu'on en fit un peu partout, il est certain que Bruxelles et Anvers furent les centres de production les plus actifs, et qu'ils furent l'objet d'une exportation considérable, puisque nous en retrouvons en France, dans le Nivernais et le Forez (le fameux retable d'Ambierle) aussi bien qu'en Espagne. M. Destrée, conservateur du musée des Arts décoratifs de Bruxelles, en a étudié un grand nombre dans l'excellent volume qu'il a consacré à la sculpture brabançonne au moyen âge.

Le retable dont nous avons à nous occuper ici affecte la forme habituelle d'un rectangle oblong, muni de deux volets se refermant sur la partie centrale dormante, et couronnés par des dais. Les sculpteurs ont rempli les trois vastes compartiments de scènes très compliquées, à nombreux personnages, où la ronde bosse se marie au haut relief. Nous avons dans la partie supérieure le Couronnement de la Vierge, et dans la partie inférieure, trois niches profondes où sont représentées l'Adoration des Bergers, l'Adoration des Mages et la Circoncision.

Il est assez vraisemblable que ce retable est d'origine anversoise, car il se trouve répété dans un bien plus grand monument de l'église de Lambeck Notre-Dame, et qui est attribué, je crois, à Passier Borremans. Ce retable est placé sur un coffre italien en marqueterie de bois d'une tonalité rouge puissante bien qu'assourdie par la patine du temps, décoré de rosaces et d'écussons.

Deux excellentes figures de bois se font face, celle d'une Vierge de grande dimension, presque grandeur nature, de cette époque si belle du xive siècle, qui comprit et rendit si bien la grandeur et la noblesse des attitudes, et sculptée hardiment et par grands partis pris, sans recherche inutile des détails ; l'autre est un saint Michel du xve siècle, sans doute d'origine allemande ou tyrolienne, encore tout polychromé, et couvert d'une armure dorée; il provient de la collection Vaïsse.

Un superbe banc à trois stalles est un spécimen remarquable du mobilier d'église au xve siècle. Il provient d'un monastère de Tournai. On ne saurait trop admirer les accotoirs décorés de figures, ainsi que les miséricordes des sièges, où des figures singulières et grotesques de moines ou de mendiants se contorsionnent.

Une chayère d'une très grande simplicité, d'une absolue pureté (ce sont toujours les plus belles), provient de la collection Vaïsse. Le dossier est décoré d'un buste de vieillard au milieu d'arabesques. La sculpture très ferme, à arêtes accentuées, se détache en assez fortes saillies du fond. Sculpté dans du bois de noyer d'une belle patine fauve, ce siège peut avoir été fait en Auvergne au début du xvie siècle.

Deux coffres enfin sont des types très particuliers de deux de nos plus célèbres ateliers provinciaux ; l'un du Midi, et très voisin des travaux de Bachelier, reflète bien les influences contradictoires que subissaient les ébénistes de cette époque qui prenaient leurs motifs dans des recueils d'estampes allemandes et italiennes ; l'autre provient de la région de Louviers, en Normandie, et est de l'époque de Henri IV ; il présente une décoration où se mélangent le marbre et les moulures peintes encadrant des sujets tels que Suzanne et les deux vieillards.

***

Nous ne terminerons pas l'étude de la collection Martin Le Roy, au cours de laquelle nous nous sommes arrêté devant tant d'objets rares et précieux qui demeureront des modèles d'art industriel, sans signaler encore deux monuments qui sont chacun en leur genre des chefs-d'œuvre.

Le premier est un étui de cuir italien du xvie siècle, décoré de figures d'un charme exquis. C'est un jeune homme et une jeune femme qui se font face, et qui rappellent le style des figures peintes sur les « cassonni » à la fin du xve siècle. Sur l'autre côté un jeune enfant nu tient élevé au-dessus de sa tête un écusson. Sur les fonds sont représentés un aigle posé sur un chien, un lion assis, des lévriers et des lièvres au milieu de rinceaux très fins et en même temps très fermes. Car c'est le propre de ces charmants objets, quand ils sont d'une bonne époque et bien travaillés, d'unir la finesse à la force, grâce à ce travail d'estampage sur le cuir assoupli par une préparation préalable, suivi d'une reprise de gravure à l'outil.

Le second objet est une admirable croix de chasuble en broderie au point plat, où se trouvent représentées sur le bras horizontal la Naissance du Christ et l'Adoration des Bergers, et sur la hampe la Visitation et l'Annonciation. Les figures sont ici traitées avec une telle finesse et une telle précision, le dessin en est si serré et d'un si grand style, que cela est tout aussi beau qu'une miniature. Un si superbe monument est digne d'être examiné de près pour l'étude du dessin au xive siècle.

Et je n'aurais su rencontrer dans la collection Martin Le Roy un objet sur lequel il m'eût été plus agréable de terminer une revue où les lecteurs des *Arts* m'auront suivi, je l'espère, sans trop de fatigue.

GASTON MIGEON.



BRONZE FLORENTIN DE RICCIO. — XVe siècle
(Collection Martin Le Roy)

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnieres. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS

N° 11 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Décembre 1902

LA COLLECTION DUTUIT



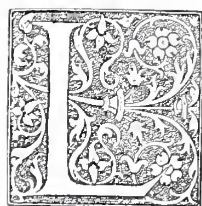
AUGUSTE DUTUIT

1812-1902

NEPTUNE APAISANT LA TEMPÊTE

Plaque d'émail de Limoges, peinte en grisaille par Martin Didier. — XVIe siècle

LA COLLECTION DUTUIT



Le 11 juillet 1902, M. Auguste Dutuit mourait à Rome, et le 16 juillet, M. de Selves, préfet de la Seine, apprenait que ce très célèbre collectionneur faisait la Ville de Paris, l'héritière, non seulement de tous ses trésors d'art, mais encore d'une partie de sa fortune. C'était pour Paris un coup de chance aussi inespéré que bienvenu. Depuis de longs mois, l'organisation du Petit Palais n'avançait que péniblement, les matériaux manquaient, et voici que tout d'un coup, comme dans un conte de fées, la Fortune apparaissait les mains pleines de richesses inestimables et aussi de beaux écus sonnants.

Mais les termes très précis du testament définissaient nettement la volonté du testateur. Des limites étaient fixées pour l'inventaire et la mise en place des collections, et ces limites étaient à ce point étroites qu'il n'y avait pas un jour à perdre. C'était dans les deux mois qui suivraient la mort de M. A. Dutuit que ses dispositions devaient être acceptées par la Ville de Paris, et c'était encore dans les quatre mois qui suivraient l'acceptation du legs que les collections, dans des conditions nettement déterminées, devaient être placées sous les yeux du public. Le lendemain même du jour où M. de Selves me fit l'honneur de me charger du soin de l'installation du Musée Dutuit au Petit Palais, c'est-à-dire le 17 juillet, je partais pour Rouen, — car c'était à Rouen que se trouvait l'hôtel renfermant les trésors, — accompagné de MM. Jean Robiquet, Hénard et Escolier.

Comme tout le monde, je ne connaissais la Collection de MM. Dutuit que de nom ; en 1878, je me souvenais d'avoir admiré quelques précieux objets leur appartenant. On apprenait de temps en temps que M. A. Dutuit venait d'acquérir quelque pièce rarissime à un prix fabuleux. Mais l'hôtel du quai du Havre demeurait hermétiquement clos, et personne n'entrait, sous aucun prétexte, dans cette maison quasi mystérieuse. Nous savions qu'elle contenait des tableaux de maîtres, des bijoux, des faïences, des antiquités, d'incomparables estampes, dont 400 eaux-fortes de Rembrandt, des Alb. Durer, des M. Schœngauer, des Callot, et tous les principaux maîtres de l'eau-forte et du burin, enfin une bibliothèque que l'on s'accordait à considérer comme l'une des plus précieuses que l'on eût jamais réunies.

La maison de M. Dutuit, on nous l'avait dit à maintes reprises, était une retraite presque inaccessible à l'intérieur de laquelle, seuls quelques initiés avaient pu pénétrer.

Qu'allions-nous trouver? Une de ces demeures somptueuses comme en habitent nos grands amateurs d'art parisiens qui sont presque tous des gens d'un goût très sûr, et s'entendant aussi bien à acquérir de belles choses qu'à les placer dans un cadre digne d'elles? L'hôtel du quai du Havre était-il plus simplement un logis d'antiquaire, où, dans un amusant pêle-mêle, nous verrions soudain apparaître un prodigieux ensemble d'œuvres rares?

Le spectacle qui nous était réservé devait dérouter toutes nos prévisions. Imaginez l'intérieur du *Cousin Pons*. Une fois de plus Balzac avait été le grand devin, et quel pittoresque tableau il eût laissé de cette inoubliable vision!

D'abord l'aspect froid, maussade de l'édifice, à quatre étages, morne visage de pierre, regardant le plus riant, le plus animé des paysages : la Seine vivante de bateaux, de remorqueurs aux longues traînées d'écume; le pont transbordeur, les docks, les tramways bruyants et les yachts élégants; plus loin, la charmante campagne rouennaise; de fines collines bleues et mauves bordant l'horizon : à gauche Bon-Secours, à droite la Bouille, les fumées de Croisset et, passant sur toutes ces choses exquises, l'air vif, léger, parfumé, qui vient de la mer et apporte les bonnes senteurs du large.

Puis, la porte de l'hôtel au lourd marteau de bronze, le péristyle obscur, la petite cour emprisonnée par de hautes murailles et le triste jardin, où dans cette atmosphère lugubre les pauvres arbres meurent d'une incurable anémie. A côté, les remises et écuries, et, sous les voitures, contre les harnais ternis, quelques caisses d'emballage auxquelles nous ne prêtons aucune attention, les voyant abandonnées et les croyant vides.

Nous montons l'escalier sombre, et au premier étage nous pénétrons dans une vaste pièce. Le cœur nous bat quand le juge de paix brise les scellés. La première vitrine que nous rencontrons dissipe toutes nos appréhensions : elle contient trois admirables pièces de faïence d'Oiron, dont le célèbre chandelier payé 91,000 francs sans les frais! et dix plats de Palissy; plus loin une autre vitrine : d'inestimables majoliques italiennes aux reflets mordorés, et des faïences d'Urbino, de Deruta, de Faënza, des verreries arabes, des verreries vénitiennes, des porcelaines de Chine, des laques, des ivoires. Sur la cheminée une belle pendule, d'un ancien travail italien, et, comme contraste avec ce semblant d'arrangement dont la seule description montre le classement fantaisiste, par terre, des caisses d'emballage, analogues à celles aperçues sous la remise. Nous ouvrons et que découvrons-nous? Une statuette en buis du XVIe siècle, des plats de Chine, des majoliques précieuses, le fastueux plat de Rouen commandé par Saint-Simon, alors qu'il « se mit en faïences », le plat de verre peint « *la Ronde d'amours*, d'après Raphaël », payé 40,000 francs à la vente Stein, etc. Quelle heure inoubliable d'inattendues surprises! Nous voici désormais fixés, poursuivant nos recherches, et chaque jour ces recherches nous feront découvrir des trésors, non pas que toutes les pièces que nous rencontrons et que nous mettrons sous les yeux du public soient également des chefs-d'œuvre. Quel est le Musée qui ne contient que des chefs-d'œuvre (et il s'agit ici d'une collection privée)? Mais, dans chaque catégorie, émaux, ivoires, bois sculptés, céramique, estampes, tableaux, dessins, antiquités, livres, etc., se rencontrent des morceaux de tout premier ordre. Les meubles seuls font absolument défaut.

Que d'heures véritablement exquises mes collaborateurs et moi avons passées à Rouen pendant les six semaines qu'a duré notre incessant travail, et où nous eûmes la sensation de refaire une collection, d'une collection déjà formée, mais éparse, et dont le choix parfait nous préservait des déceptions.

Je ne recommencerai pas l'inventaire de chacune des chambres où successivement nous pénétrâmes et qui toutes se ressemblaient. Partout l'abandon, et surtout la poussière religieusement respectée ayant mis sa patine grise. M. A. Dutuit avait donné les ordres les plus sévères (et nous serions mal venus de l'en blâmer). Il ne fallait pas toucher à aucun de ses chers bibelots, il craignait les heurts et les maladresses, et c'est peut-être à cette consigne absolue que



AIGUIÈRE EN ÉMAIL PEINT SUR CUIVRE
Épisodes de la vie d'Alexandre. — Travail de Limoges. — XVIe siècle
(Collection Dutuit)

nous devons aujourd'hui d'admirer dans un état de conservation quasi miraculeux les plus fragiles verreries et les ivoires les plus délicats. Mais jamais on ne saura combien mes amis et moi avons dû absorber de microbes!

Toutefois il convient de dire notre stupéfaction au seuil même de la si fameuse bibliothèque tant prônée: imaginez une chambrette mesurant environ 4 mètres carrés, et le long des murs, des étagères en bois noirci remplies de livres sur trois épaisseurs, au milieu de cette pièce, quatre ou cinq caisses d'emballage bourrées de volumes, enveloppés dans de minces papiers de soie : telle était la bibliothèque de M. Dutuit!

Est-ce donc là cette admirable collection, sont-ce là ces manuscrits aux prix fabuleux ? A tout hasard nous regardons, et le premier volume que nous ouvrons se trouve être : *Les Funérailles de la reine Anne de Bretagne* (de la main de Pierre Choque, son hérault d'armes), enluminé merveilleusement, et dans une magnifique reliure aux armes royales! Puis, ce sont les *Horæ beatæ Virginis Mariæ*, un manuscrit du xve siècle, avec des figures qui, par leur art infini, rappellent Memling; c'est un *Labyrinthe de Versailles*, manuscrit du xviie siècle, orné de figures de Jacques Bailly, aux armes de Louis XIV. C'est une première édition de la *Bible*, datant de 1462, un grand Boèce *de Consolatione*, de 1494, dont on ne connait que deux exemplaires, ce sont *les Commentaires de l'Ancien Testament*, aux armes de Louis XII, et c'est *le Diable Boiteux* de Lesage, aux armes de la du Barry... et tant d'autres... Nous sommes stupéfiés! Je ne décrirai ni le salon du premier étage où les majoliques de Luca della Robbia voisinaient avec des peintures, genre troubadour, de C. Roqueplan et la pendule de Lepaute payée des milliers de francs à la vente Double, ni la salle contenant les estampes, et quelles estampes! avec 410 eaux-fortes originales de Rembrandt et l'œuvre presque complet de Dürer, de Mantegna, de Callot, de Lucas de Leyde, de Nanteuil, de Claude Lorrain, etc., etc., ni la galerie des Antiques. On ne décrit pas ces chambres étranges, poussiéreuses, remplies de chefs-d'œuvre et de caisses à moitié pleines, ni le cabinet où s'empilaient cinq Teniers, deux Hobbema, un Rembrandt, quatre Ostade, un Metzu, un Cuyp, un Pater, des laques de Chine, trois pendules Louis XV, un paravent, deux Van de Velde, deux groupes et un bas-relief de Clodion, des meubles dorés du plus fâcheux style moderne italien, deux *Scènes Normandes* d'Hippolyte Bellangé, et toujours, sur tout cela, une couche de poussière immaculée. Pourtant, malgré cet étonnant désordre, malgré cette sorte d'abandon, malgré cette éternelle poussière, et malgré ces caisses fermées, nous nous sentions tous pris d'un grand respect et d'une sorte de vénération pour la mémoire de M. A. Dutuit.



REMBRANDT VAN RIJN. — SASCHIA COUCHÉE *(dessin)*
(Collection Dutuit)

Ce qu'on nous avait conté de sa vie nous avait tout d'abord étonnés : son mépris du monde et de ses usages, sa misanthropie, son absolu dédain du confort, son feutre mou et ses voyages en 3e classe. Ce mélange stupéfiant de prodigalité et d'économie nous déroutait. L'œuvre qu'il laissait nous expliqua la pensée directrice de la vie de cet homme de bien.

Un but des plus élevés dirigeait cette nature que certaines excentricités pouvaient faire faussement juger. Auguste Dutuit travaillait pour l'avenir. Cette collection que son frère Eugène avait en grande partie réunie, et qu'il complétait chaque jour, cette réunion d'incomparables matériaux qui représentaient tant de recherches, tant d'efforts, tant d'argent, cet édifice que leur goût sûr et leur intelligent éclectisme élevaient pierre à pierre, avait dans sa pensée une destination humanitaire. Son testament nous en donne la preuve; il thésaurisait pour les esprits futurs. Dès lors, à quoi bon entourer ces richesses d'une parure éphémère? Il savait où elles étaient déposées, dans les caisses du quai du Havre, chez le très érudit et très aimable M. Feuardent, qui devait être son exécuteur testamentaire, chez Chenue, le maitre emballeur, dont l'habileté professionnelle nous émerveilla, dans sa cave ou dans son grenier, à Rouen ou dans ses châteaux des Moulineaux ou d'Esprémenil; — c'en était assez.

Quand la mort arrêterait son labeur d'infatigable pour-

voyeur, quelqu'un, qu'il aurait désigné, viendrait prendre possession de la récolte, et saurait lui trouver une place définitive, digne d'elle, digne surtout de la pensée directrice qui présida à un si noble labeur. Et Auguste Dutuit s'est adressé à la Ville de Paris, et Paris, reconnaissant, lui a ouvert toutes grandes les portes de son plus beau palais.

Ainsi compris, et c'est ainsi qu'il faut le comprendre, le caractère d'Auguste Dutuit s'élève à sa véritable hauteur, et c'est avec une reconnaissance infinie et un très pieux respect que nous saluons cette noble figure d'un véritable bienfaiteur de l'humanité.

GEORGES CAIN.

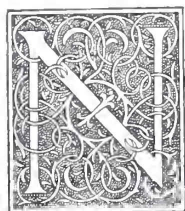


D. TÉNIERS LE JEUNE. — SCÈNE D'INTÉRIEUR
(Collection Dutuit)



CLODION. — BACCHANTES
Bas-relief. — Terre cuite

Les Tableaux de la Collection Dutuit



Nous avons eu l'occasion, dans une étude, d'écrire il y a quelque temps dans *les Arts*, qu' « une collection était un état d'âme ». Voici certainement une occasion de vérifier cet aphorisme.

Au moment où va être exposée au public la célèbre collection Dutuit, nous sommes à même d'étudier l'état d'âme d'un grand collectionneur de province vers le milieu du siècle dernier. Je dis « grand collectionneur de province », car, bien que les frères Dutuit fussent en relations continues avec Paris et ce qu'il compte d'experts les plus éminents dans le domaine de la curiosité, leur résidence était surtout Rouen, et leur villégiature Rome. Ils vivaient dans un milieu retiré, discret. Ils ne connaissaient pas les frémissements intimes de la bataille, ne se battant souvent que par procuration, et ils ignoraient ces fécondes luttes entre collectionneurs parisiens, ces émulations qui s'exercent sans cesse, ces coups d'œil jetés par-dessus l'épaule du voisin, ces triomphes qui consistent à lui enlever à son nez et à sa barbe la pièce qui devient retentissante encore plus après la vente que pendant, ces pâleurs soudaines lorsque c'est le voisin en question qui l'emporte, cette belle jalousie dont le personnage de Daudet dit avec délices : « Si vous saviez comme ça fait souffrir ! » Malgré leur considérable fortune, ne pouvant ou ne voulant être les seconds dans Paris, ils voulurent être au moins les premiers dans Rouen, et ils y réussirent.

Cet « état d'âme » se constate très nettement dans leur collection de peintures anciennes, la seule dont nous ayons à parler ici. Ce goût de l'intimité discrète, du bon petit tableau de cabinet d'amateur, s'affirme, sans fracas, mais avec éloquence, dans cette réunion de peintures hollandaises. Et ce choix même, la prédilection visible pour cette école n'est-elle pas encore un trait de plus de ce goût modeste, raisonné et mesuré ? Alors qu'ils recherchaient et conquéraient avec bonheur les estampes et les livres, de façon à former une bibliothèque vraiment princière, et une collection des eaux-fortes de Rembrandt qui n'a guère de rivale, ils semblèrent, en peinture, préférer la pièce paisible et de bon aloi à la pièce foudroyante. Ils y réussirent dans une belle proportion; peut-être auraient-ils échoué dans une poursuite plus ambitieuse.

C'est pour cela que le public doit être mis en garde contre l'opinion préconçue qu'auraient pu faire naître chez lui les éloges, d'ailleurs très mérités, que l'on fit par avance de cette collection si renommée. Du moins, il est bon de lui expliquer dans quel sens il faut entendre ces éloges. Ceux qui arriveraient au Petit Palais dans l'idée qu'ils vont voir des salles pouvant lutter avec les plus orgueilleux musées, se prépareraient mal à la nature du plaisir qui les attend. Si, au contraire, ils veulent jouir discrètement, aimablement, de quelques grâces exquises, auxquelles le silence et le mystère d'un vieil hôtel de province étaient un cadre plus adéquat que les hautes galeries du Petit Palais, encore hanté des souvenirs splendides de la Rétrospective de 1900, alors ils auront de vrais agréments, et cela sera une joie et un honneur pour nous de leur éclairer de notre mieux la beauté intense de certaines de ces choses dignes de leur devenir amies.

La tâche était infiniment difficile et délicate de présenter un tel ensemble. Il y fallait tout le goût, l'ardeur, le dévouement de M. Georges Cain. Il s'est tiré une fois de plus à son honneur de ce problème si peu commode, et l'on peut dire que c'est une nouvelle victoire à l'actif de l'artiste et de l'administrateur éminent qui, à Carnavalet et à l'Exposition de 1900, en remporta de si belles. Si, après la présentation qu'il a su faire de la collection Dutuit, les collectionneurs parisiens ne viennent pas grossir volontairement les trésors du Petit Palais, — en ayant soin, à l'exemple du collectionneur rouennais, d'imposer à l'administration de prudentes limites de temps, — c'est que la contagion de l'exemple ne sera qu'un vain mot. L'on peut assurer que la place ne leur manquera pas dans ce commencement de Louvre municipal.

Comment faut-il s'y prendre pour pleinement goûter la



PORTRAIT DE REMBRANDT VAN RIJN
(Collection Dutuit)

collection Dutuit, en ce qui concerne les peintures ? C'est ce que je vais essayer de faire comprendre par les quelques exemples les plus importants. D'une manière générale, pour qu'un tableau hollandais de cette catégorie donne tout le plaisir dont il est susceptible, il faut que le spectateur s'efforce de le mériter. Il ne faut pas qu'il soit fiévreux, impatient. Il doit avoir le goût, qui va un peu se perdant, de la belle matière, des ambres et des dorures enfumées, des choses patientes, appliquées, doucement luxueuses. Sans cela, autant faire le tour de la salle en dix minutes et s'en aller avec l'illusion qu'on est renseigné.



SAINT PAUL



SAINT THOMAS

Plaques de châsses ou de reliquaires. — Émaux champlevés. — XIII[e] siècle

(Collection Dutuit)

Nous avons dit tout à l'heure que les frères Dutuit n'avaient pas visé surtout la pièce ambitieuse. La présence sur le catalogue du nom impérieux de Rembrandt donnerait à supposer qu'il y a au moins une exception. Mais dans le portrait de ce personnage enturbanné, richement vêtu, couvert de fourrures et de pierreries, faut-il voir, malgré le respect que nous impose une belle signature, la présence



HOBBEMA. — LES MOULINS

(Collection Dutuit)

réelle du maître? C'est une œuvre de petit format, moyen tout au plus, comme les principales pièces de la collection. Elle est fort agréable à voir, et n'importe quel musée d'Allemagne ou n'importe lequel de nos grands musées de province n'hésiterait pas à le déclarer le plus authentique Rembrandt qui soit. Lorsque M. Dutuit en fit l'acquisition, c'étaient ses débuts dans l'art de collectionner. Je crois même que ce fut la toute première peinture qu'il acheta. A cette époque, Rembrandt était mal connu et encore plus mal compris peut-être que de son vivant. C'est le moment où M. Charles Blanc le biographiait *Paul Rembrandt* et lui attribuait au moins autant de vulgarité que de génie. On confondait avec une grande facilité ses peintures et celles de ses élèves, et on accordait une égale admiration à des œuvres formidablement inégales. Ne blâmons point nos devanciers. Ces sortes de procès sont infiniment longs à instruire. C'est à peine, aujourd'hui encore, parmi les personnes que passionne le grand peintre et le grand penseur, s'il y a une faible majorité pour discerner les vrais Rembrandt et pour percevoir les différences, pourtant capitales, qui séparent l'homme qui réellement peignit les *Pèlerins d'Emmaüs*, la *Bethsabée*, l'*Hendrickie Stoffels*, les deux *Philosophes*, le *Saint Mathieu*, le *Joseph* du musée de Berlin, le *Portrait de Famille* du musée de Brunswick, les *Syndics*, de *ceux* qui, en habiles fabricants, composèrent des scènes bibliques, costumèrent des *Pères* et des *Mères de Rembrandt*, et des *Rembrandt par lui-même*. L'un était d'une distinction supérieure, infaillible, exquis dans ses œuvres de jeunesse, poignant et profond dans ses œuvres de maturité, grandiose et surhumain dans ses œuvres dernières. Les autres étaient de prestigieux singes, auxquels on peut attribuer toutes les fautes de goût ou tout le manque de sublime dont on chargea Rembrandt avant de le mieux connaître et de séparer impitoyablement le bon grain de l'ivraie. Le tableau de la collection Dutuit est une peinture séduisante. C'est peut-être un Bol, un Lievens, peut-être bien un bon Gérard Dow dans sa manière pseudo-rembrandtesque, encore que le peintre ait montré par trop de malice et de ruse à peindre le chien de la façon la plus lourde et la plus détestable, et trahisse ainsi le pastiche pour l'avoir voulu trop cacher. Mais, de toute façon, il faut soit renoncer à l'attribution à Rembrandt (malgré une de ces belles signatures comme l'on sait que les marchands en firent apposer sur diverses peintures de son école tout de suite après la mort du maître), soit dire que cette peinture n'ajoute rien à la gloire du grand Van Rijn. Ceux qui ont le culte et l'admiration raisonnée de cet homme impeccable, préféreront certainement la première façon de voir. Ils feront leurs dévotions à l'inestimable collection des eaux-fortes de Rembrandt qui encadrent cette peinture, et l'on peut dire qu'ils préféreront le cadre... au tableau.



AIGUIÈRE EN ÉMAIL PEINT SUR CUIVRE
Épisodes de la vie d'Alexandre. — Travail de Limoges. — XVIe siècle
(Collection Dutuit)



ISAAC VAN OSTADE. — LA FERME
(Collection Dutuit)

Ce premier point, un peu délicat, une fois écarté de nos préoccupations, ne songeons plus qu'à tenir notre promesse, c'est-à-dire à indiquer les plaisirs à la fois intenses et discrets que réservent certaines perles de la collection Dutuit.

Tout d'abord, nous en trouvons deux de la plus grande perfection et de l'éclat le plus doux. Il s'agit du Ter Borch, que nous appellerons *la Fiancée* ou *la Visite du Fiancé*, et du Jan Steen, *le Petit Idiot quêteur*. Ce n'est pas pour le simple plaisir de donner des titres un peu surannés et dans l'esprit même de la collection que nous proposons ces désignations. Ils sont dans le vif des sujets, et les catalogues



BASSIN EN FAIENCE HISPANO-MORESQUE. — XVe SIÈCLE
(Collection Dutuit)

se sont peu souciés jusqu'ici de comprendre les deux tableaux qu'ils enregistraient. De plus, il faut toujours songer qu'avec certains maîtres hollandais, et Ter Borch et Jan Steen sont parmi les tout premiers, nous avons affaire à de véritables auteurs dramatiques, à des conteurs très voulus. Ils ne se préoccupent pas seulement du tableau précieux à peindre, du ravissant morceau à enlever d'une main légère et sûre, de l'harmonie opulente à obtenir par les plus rares matières de peinture qui furent jamais, mais ils veulent encore présenter une scène complète, significative, qui fasse penser à



HUBERT-ROBERT. — LAVANDIÈRES DANS UN PARC

(Collection Dutuit)



STATUETTE, BOIS. — Travail flamand. — XVIe siècle
(Collection Dutuit)

toute une petite comédie humaine. Cette volonté, chacun l'apporte avec son tempérament particulier. Ter Borch est un auteur mondain, mais d'une finesse exceptionnelle, à la fois élégant et philosophe, à la façon de nos Capus et de nos Maurice Donnay. Jan Steen, lui, est un philosophe bouffon en apparence, et très bouffon ; mais c'est aussi un grand observateur d'humanité, un penseur d'une robustesse et d'une santé exceptionnelles. C'est, je l'ai souvent écrit et ne saurais le trop répéter jusqu'à ce que l'on soit habitué à considérer cet homme comme le grand homme qu'il est, le Molière de la peinture.

Les catalogues de la collection Dutuit et de celles où ce beau Jan Steen avait précédemment passé, appelaient ce tableau du titre indifférent de *la Mascarade*, ou tel autre de ce genre. *Les Arts* le reproduiront ultérieurement sur leur « cimaise ». En attendant que vous ayez cette belle reproduction, allez voir la peinture au Petit Palais, et observez avec soin cette scène ; voyez soudain, en la comprenant mieux, de quelle hauteur elle dépasse, encore que ce ne soit pas la plus profonde de notre Molière hollandais, l'intérêt d'une simple bouffonnerie, d'une « bambochade », comme on disait jadis. Le petit dégénéré et rachitique, estropié de cervelle et débile de corps, la bouche baveuse et le nez mal mouché, fait sa tournée à travers le village. Il est attifé grotesquement. Une énorme tulipe de papier est épinglée à son serre-tête de fille ; un tablier blanc attaché à rebours, c'est-à-dire derrière lui, figure une dérisoire traîne que des pages pour rire portent avec des parodies. Son costume à manches jaunes et à pièce rouge ajoutée est à la fois une moquerie, une parure de fol et un vestige de livrée d'orphelinat. Il poursuit sa promenade, inconscient, le corps allant en avant, dans l'attitude abandonnée des débiles. Le pauvre être est touchant et douloureux à voir. Et, en effet, il excite la compassion très vraie d'une partie des spectateurs. Un vieillard se penche par-dessus la clôture de son jardin pour jeter une monnaie dans le petit plat d'étain du mendiant involontaire ; l'expression de ce vieillard est bonne et pensive ; celle d'une vieille femme qui est non loin de lui est plus apitoyée encore. On l'entend murmurer : « Le pauvre petit gars ! » Un troisième personnage, un robuste jeune homme assis en avant, considère ce débris prématuré, qui ne sera jamais un homme, avec un regard vraiment mélancolique... D'autre part, ceux qui marchent derrière l'infortuné, affectent d'insultantes simagrées, poussent de gros éclats de rire inintelligents et mauvais. Vous voyez combien le tableau s'éclaire d'une belle observation d'humanité. D'un côté, les êtres expérimentés et bons, chez qui le spectacle des infirmités et des déchéances n'évoque que pensers graves et sympathiques. De l'autre, les êtres vulgaires et cruels pour qui une tare physique est un prétexte à rire, et une faiblesse une occasion de cruauté. Comme sens, ce tableau est donc digne d'attirer assez longtemps votre attention. Comme qualité de peinture, comme force et vie de dessin, il doit la retenir longtemps, car c'est un des très bons morceaux du maître, dans sa manière riche, serrée, dans toute sa transparence chaude de



J.-H. FRAGONARD. — L'ALLÉE OMBREUSE *(Dessin à la sépia)*
(Collection Dutuit)



SALIÈRES. — ÉMAUX DE LIMOGES PEINTS SUR CUIVRE. — XVIe SIÈCLE
(Collection Dutuit)

couleur, dans toute sa vérité de mimique. J'espère vous avoir un peu convaincus ainsi de son prix.

Quant au Ter Borch, il est aussi d'une qualité haute et d'une jolie finesse d'affabulation. Le jeune homme a fait une toilette fort soignée pour rendre cette visite. Son costume noir à grands crevés blancs est de la dernière distinction, tel qu'en pouvait décrire Ter Borch, qui vivait dans le meilleur monde et dans la société la plus choisie. On l'a convié à s'asseoir. Le domestique qui lui a présenté un verre de vin s'apprête à remplir ce verre de nouveau et à recevoir le verre sur le petit plateau d'étain sur lequel il l'a tendu à ce gentilhomme. La mère et la fille ont fait accueil à ce personnage de qualité. La femme plus âgée, assise en face de lui, le regarde de la façon la plus attendrie et avec l'expression d'une considération déjà maternelle. La jeune fille se tient debout derrière lui, et rien n'est mieux perçu et plus finement rendu que son attitude à la fois embarrassée et ravie, timide et pénétrée. Comme la scène est jolie, d'une délicate et subtile vérité ! Comme ce Ter Borch excelle à faire parler ses personnages à demi-mot ! Quelles exquises réticences ! Et, par-dessus tout, quel insaisissable dessin et quel bel art de peindre ! Les beaux noirs du costume masculin, le riche velours lie de vin bordé de fourrure, du costume de la mère, le satin blanc de la robe de la jeune fille, tout cela est, comme de coutume, merveilleusement rendu. Le tableau fut acheté, à la vente du cardinal Fesch, pour la somme dérisoire de 2,800 écus. C'était l'âge d'or.



POUDRIÈRE IVOIRE. — TRAVAIL ITALIEN. — XVIe SIÈCLE
(Collection Dutuit)

Une autre charmante perle, quoique de moindre importance, est un excellent Brauwer. Ce grand petit peintre, si extraordinairement représenté à Munich, l'est, comme on sait, fort peu à Paris. Si La Caze n'avait eu, entre autres heureuses inspirations, celle de nous donner *l'Opérateur* et le petit *Ecrivain*, le Louvre en posséderait tout juste un seul. En voici un autre, et d'une qualité que nous appellerons munichoise. Trois petits personnages : un bonhomme rouge qui chante, un bonhomme vert qui l'écoute ; un bonhomme noir qui regarde les deux autres ; en d'autres termes, un morceau de rubis, un morceau d'émeraude et un morceau de jais, car ces bons Hollandais ne voulaient peindre qu'avec des pierres précieuses broyées.



PATER. — LES AMUSEMENTS CHAMPÊTRES

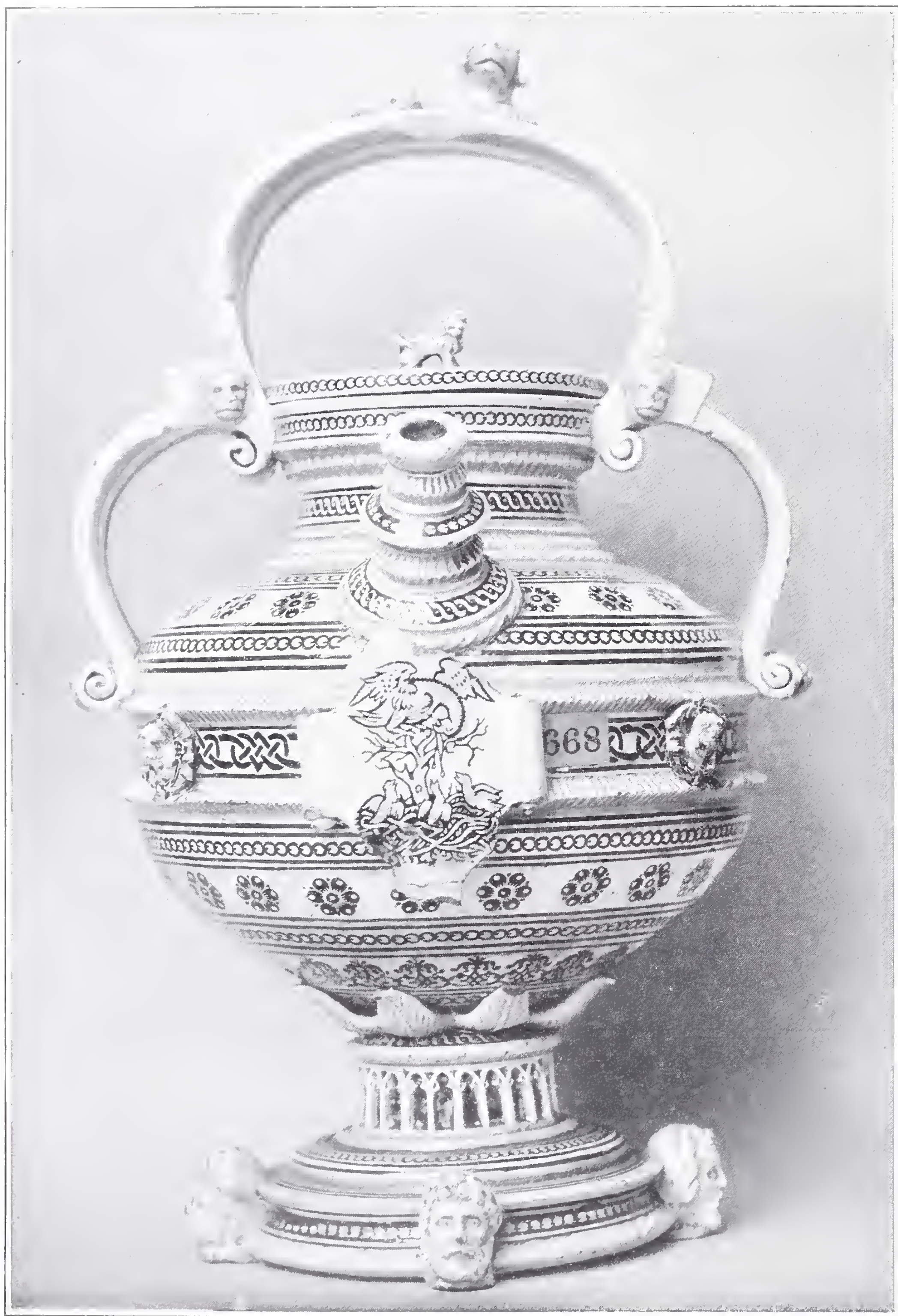
(Collection Dutuit)

Et si vous voulez voir une figure de fier dessin et puissamment campée, regardez le bonhomme noir, sardonique et grandiosement infatué.

Téniers est copieusement représenté ici, — et d'une façon inégale : à côté d'un ou deux tableautins très médiocres (je n'ai pas besoin de vous dire lesquels, vous le verrez de reste), il en est deux ou trois qui sont fort bons, et un surtout, celui que reproduit notre illustration, qui est tout à fait exquis et de la touche la plus brillante. Le bonhomme à la casaque jaune pâle fera tressaillir de plaisir les fervents de cet art, s'il en reste encore, comme je le crois. Un autre Téniers est également de bonne qualité, celui où s'engage une belle partie de cartes, dont est partenaire un jeune homme en équipage cavalier à manches aux revers rouges, personnage fourvoyé dans un milieu de rustres, mais ne semblant en avoir cure.

Avant de vous énumérer plus brièvement les quelques beaux tableaux de figures qu'il vous restera à étudier, je voudrais vous dire encore quelques mots un peu détaillés des principaux paysages.

Auquel donnerons-nous la palme ? Au *Moulin à eau* d'Hobbema ? A la *Vue de Haarlem* de Ruysdaël ? Au *Coucher de Soleil* d'Art van der Neer? Voilà trois tableaux délicieux entre lesquels on serait, pour diverses raisons, embarrassé de choisir. Sans doute, le grand tableau d'Hobbema est visiblement de plus grande importance que les autres. De composition un peu plus délayée et par suite moins saisissante que celui du Louvre, qui demeure un tableau-type, il ne lui cède pas en qualité, en netteté de lumière. L'œil prend plaisir à la promenade entre ces arbres, à la fuite vers ces champs lointains, à la flânerie le long de ces eaux courantes, près de ce si beau petit moulin au toit rouge. On ne trouverait de regret à exprimer que quant au nettoyage un peu excessif dont jadis cette superbe peinture fut victime. D'autre part, s'ils sont moins importants comme format et comme travail, les deux autres tableaux sont de réussite bien rare et de charme bien pénétrant. Le tableau de plaines où Ruysdaël a fait tenir tant d'espace, sera doux au cœur de ceux qui ont fait le pèlerinage des environs de Haarlem et se sont plu à rechercher, dans ces verdoyantes et grasses campagnes, la trace, la pensée même du mélancolique, du solitaire et du laborieux artiste. Si elle n'égale pas la merveilleuse petite vue lointaine de Haarlem du musée de la Haye, du moins cette toile n'est pas indigne d'être citée après elle, et ce n'est pas un mince mérite que d'en évoquer le souvenir. Pour le *Coucher de Soleil* d'Art van der Neer, c'est tout simplement un des plus réussis que nous connaissions de cet obscur et séduisant amoureux de la nature. L'eau y est si bien moirée, les arbres et les clochers distants s'enlèvent si délicatement sur un ciel si beau et si chatoyant ; la rouge dorure de tout l'ensemble est d'une



BIBERON. — FAÏENCE DE SAINT-PORCHAIRE. — XVI[e] SIÈCLE
(Collection Dutuit)



CHANDELIER DU SERVICE DE HENRI II. — FAIENCE DE SAINT-PORCHAIRE. — XVI° SIÈCLE
(Collection Dutuit)

si caressante richesse, que l'on s'arrête longtemps devant cette petite chose simple et vraie, à la fois naïve de sentiment, complexe de travail, et qui nous montre, avec tout son attrait, la malice des candides.

A ces trois belles choses, il faut en ajouter quelques-unes de charmantes encore.

Le *Château*, de Ruysdaël, d'un aspect tout moderne, avec son ciel agité, son eau écumante, le château teinté, par le soir, d'un rose que Cazin n'a pas ignoré certainement.

Les deux vaches dans un pré, se détachant sur un ciel d'or limpide, un rien, mais un rien inappréciable, puisque Cuyp tout entier s'y affirme avec toute la perfection désirable.

Un second Hobbema, moins attachant que le premier, une *Route en Forêt*, spécimen du tableau classique tel qu'en devait posséder tout « cabinet d'amateur » qui se respecte.

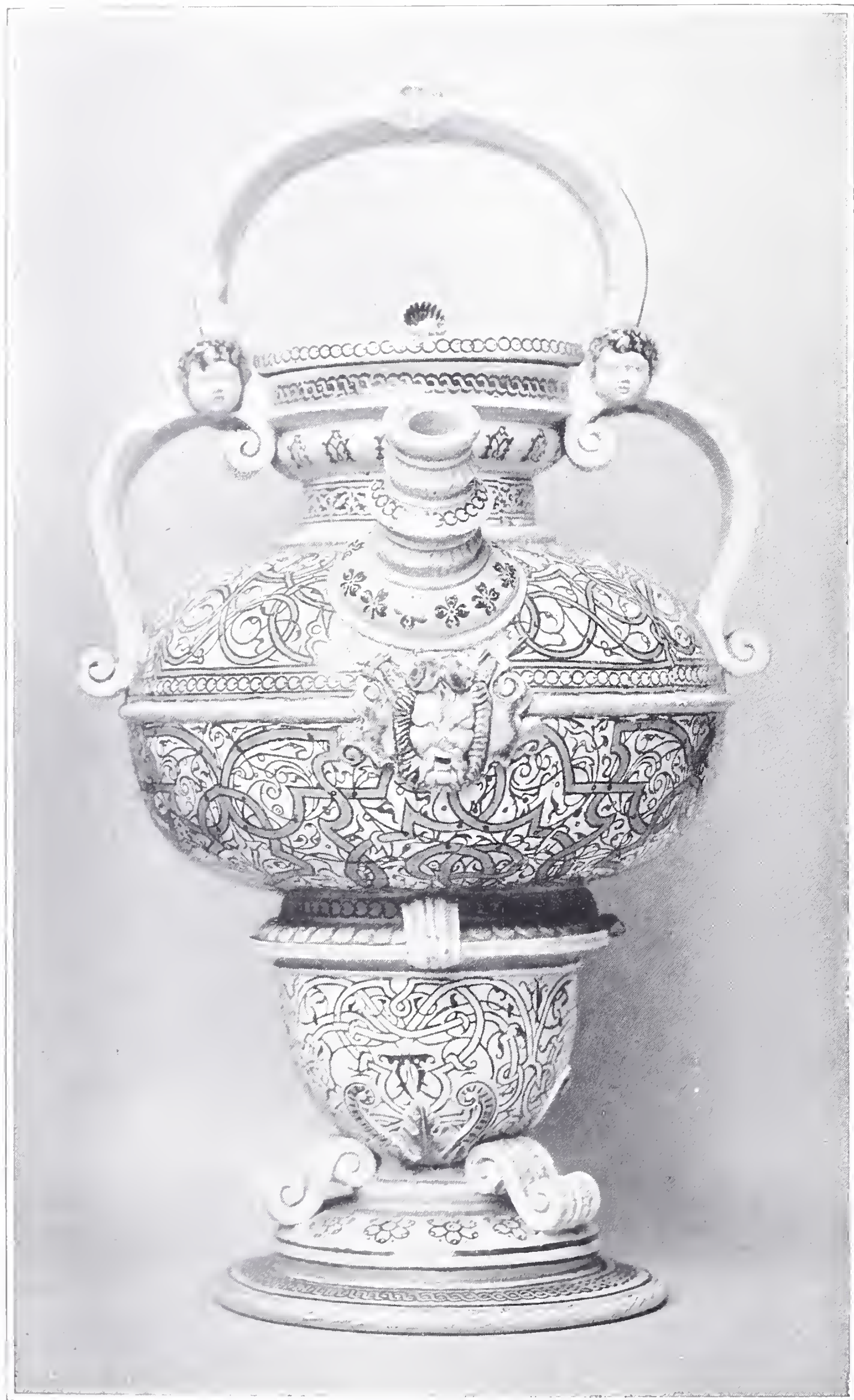
Un Van Everdingen des plus remarquables, une *Marine* grise, orageuse et rageuse, dont la lumière fine et sinistre, la belle et simple composition l'égale à certaines œuvres de ce genre que tentèrent Ruysdaël, et Cuyp lui-même dans les rares infidélités qu'il fit au soleil.

Un très fin et brillant Palamedes, la scène de cabaret reproduite dans ce numéro.

Enfin, deux tableaux plus curieux que parfaits, mais curieux tout de même, de ce Hackaert, dont le musée d'Amsterdam offre une peinture si originale de couleur. Voilà les plus notables paysages énumérés ; il nous reste à en finir avec les scènes et les figures.

Les tableaux que nous n'avons pas encore cités composent un assez bon ensemble de l'école dans ce qu'elle a d'élevé ainsi que dans ce qui est devenu simplement le domaine de la curiosité après avoir été pendant longtemps l'objet d'un engouement excessif quoique explicable. Le jour où Louis XIV avait prononcé ce mot, accompagné d'un beau geste : « Otez-moi tous ces magots », il avait fait justement la fortune des petits maîtres hollandais et flamands, car toute vogue, en art, est due à une résistance préalable. Au XVIIIe siècle, on commença à rechercher les « magots ». Louis XVI en acquit un certain nombre avec beaucoup de goût, puisque c'est encore son nom d'acquéreur que portent quelques-uns des meilleurs tableaux hollandais du Louvre. Dans le premier tiers du XIXe siècle, on en raffola. Alors on prit pour de beaux peintres des magots véritables, tels que

les suaves magots des décadents Mieris et Netscher, ou de l'insupportable Gérard Dow. On ne comprit que plus tard la différence énorme qui séparait les habiles fabricants des merveilleux artistes qui avaient nom Van der Meer de Delft, Ter Borch, Pieter de Hoogh, Steen, Metsu et Adrian van Ostade. M. Dutuit ne saurait, à ce point de vue, être rendu complètement responsable de l'erreur de ses contemporains qu'il a partagée en partie. C'est ce qui nous explique que, dans sa collection, nous avons des tableautins de bon aloi, comme la femme grise à son miroir, de Ter Borch, comme la femme grise à son clavecin, de Metsu, figure de race, peinture adorable (les mains sont à baiser), ou bien encore, comme la petite *Diseuse de bonne aventure* de Steen, à côté de médiocrités que nous ne nommerons même pas. Entre ces deux catégories, voici encore de bons et curieux tableaux : un Isaac Van Ostade, gravé dans notre illustration, des paysans s'esbaudissant au pied d'un perron de chaumière, peinture dorée qui serait un chef-d'œuvre si la conception en était à la hauteur de l'harmonie et de la matière ; — un très intéressant Gonzalès Coques, une *Réunion d'Artistes*, pièce rare, car les œuvres de ce maître sont peu nombreuses, et celle-ci est de la meilleure qualité ; on s'intéressera fort à ces personnages, qui sont des portraits de peintres connus, entre autres Brauwer, et à cette gaie composition où un camarade fait une entrée travestie et caricaturale ; — divers petits Adrian Van Ostade fort honorables ; — un Nicolas Maas qui n'est pas des meilleurs ; — un Janssen, qui singe tant bien que mal un Pieter de Hoogh ; — et comme pièces d'une curiosité qui date un peu, un grand Weenix très artificiel et d'ailleurs très brillant de couleur ; et enfin, un grand Adrian Van de Velde, un *Paradis terrestre*, où Van de Velde se montre un peu, par rapport à Paul Potter, comme le Van der Werff des animaux.



BIBERON — FAÏENCE DE SAINT-PORCHAIRE — XVI[e] SIÈCLE
(Collection Dutuit)

Est-ce tout ce que nous offre la collection Dutuit ? Non, car il y a encore quelques petites peintures françaises ou italiennes, un Pater passable, ainsi qu'un Boucher dont nous donnons la gravure, trois petits Hubert Robert jolis, dont un petit *Colisée* très fin, et le charmant lavoir reproduit dans ce numéro ; un Tiepolo qui n'est pas mal, etc. Puis de nombreux et très beaux dessins, sur lesquels il y en aurait assez long à écrire. Je me bornerai à mentionner un très remarquable dessin de Véronèse ; des Guardi et un Canaletto fringants et pleins d'esprit ; deux sépias de Fragonard (nous reproduisons la plus originale), un Claude Lorrain, un beau Lucas de Leyde, malheureusement gâté par une reprise maladroite ; des projets de portraits de Van Dyck, parmi lesquels au moins un ou deux sont fort bons ; des Vischer extrêmement soignés ; une belle feuille de têtes à la sanguine, par Watteau, et un dessin admirable de Rembrandt, une Saschia malade, qui causera beaucoup d'émotion aux fervents du grand homme, et qui, jointe à la magnifique collection des eaux-fortes, sur laquelle il nous plaît de finir, fera passer de belles heures à ceux qui auront su, dans une collection qui sera aussi diversement appréciée qu'elle a été bruyamment annoncée au public, trouver de beaux sujets d'étude et se créer, parmi ce nouvel apport à nos richesses d'art, quelques rêveries de plus et des amitiés nouvelles.

ARSÈNE ALEXANDRE.



L'ANNONCIATION ET LA NAISSANCE DE JESUS-CHRIST

Triptyque en émail de Limoges, peint sur cuivre par Nardon Pénicaud. — XVIe siècle

(Collection Dutuit)

Les Objets d'Art de la Collection Dutuit



CHAPELET
Ivoire. — Travail français
XVIe siècle

Voici la Ville de Paris entrée en possession d'une collection célèbre, qui était entourée d'un certain mystère, car, depuis de nombreuses années, son accès était devenu bien difficile. A vrai dire, on ne la connut jamais tout entière, son dernier possesseur en jouissant de très loin, et laissant dépositaires de quelques-uns de ses trésors, deux ou trois antiquaires investis de son entière confiance.

La collection Dutuit eut sa première heure de glorieux éclat à l'Exposition universelle de 1878, au palais du Trocadéro, où elle avait été presque entièrement exposée. On fut frappé de l'extraordinaire variété de ses séries allant de l'Antiquité la plus reculée, de la civilisation égyptienne ou grecque, au Moyen Age et à la Renaissance, et jusqu'à notre XVIIIe siècle, chaque époque y étant représentée par des objets significatifs et beaux.

Mieux avertis et plus éduqués au point de vue de l'art que le public d'il y a vingt-cinq ans, j'espère que les visiteurs du Petit Palais ratifieront le jugement de leurs aînés, et examineront de façon attentive, cette collection si féconde en enseignements de tout genre. Car il ne faut pas oublier le vœu si



LÉONARD LIMOSIN. — PORTRAIT DE FEMME
Émail sur cuivre. — XVIe siècle
(Collection Dutuit)



CHAPELET
Ivoire. — Travail français
XVIe siècle



(Collection Dutuit)

PLAT DE FAIENCE DE DERUTA A REFLETS MÉTALLIQUES. — XVIe SIÈCLE



(Collection Dutuit)

PLAT DE FAIENCE DE GUBBIO A REFLETS MÉTALLIQUES. — XVIe SIÈCLE

clairement formulé dans son testament par Auguste Dutuit, et le but éducatif qu'il entendait que sa collection remplît.

On ne pouvait d'ailleurs la mieux présenter, et si les organisateurs se sont trouvés une fois de plus devant l'éternel problème que leur posent les architectes, présenter des choses d'art dans des locaux créés sans l'ombre d'une destination définie, il faut reconnaître qu'ils ont réussi avec une prestigieuse adresse à utiliser une façade derrière laquelle il se passerait quelque chose. Félicitons M. Georges Cain, Conservateur des collections de la Ville de Paris, et ses collaborateurs, de l'activité et du goût qu'ils ont apportés à remplir cette tâche difficile.

* * *

La collection Dutuit tient dans cinq salles, prises dans l'aile méridionale du Petit Palais qui regarde la Seine.



LAMPE DE MOSQUÉE. — Travail arabe. — XVe siècle
(Collection Dutuit)

Trois de ces salles, créées par subdivisions de la grande galerie semi-circulaire, au moyen de cloisons légères, renferment la collection de peinture, uniquement composée de maîtres hollandais, les séries d'antiques, d'objets du Moyen Age et de la Renaissance, orfèvrerie, émaux, ivoires, bronzes, céramique, verrerie, bijoux et d'objets mobiliers du XVIIIe siècle français.

Dans deux grandes salles extérieures, prenant jour sur le jardin, sont présentés les estampes et dessins, et les manuscrits et reliures. Je crois qu'il faut voir là la partie la plus extraordinairement riche du legs Dutuit, et qui ne redoute aucune comparaison.

Prenons donc une vue d'ensemble de ce nouveau Musée, ne nous proposant pas d'en faire une étude analytique et approfondie qui déborderait les limites même où nous devons nous renfermer.

La série des antiques, particulièrement dans les objets égyptiens, dans les bronzes grecs et romains, dans les vases peints, dans les statuettes de Tanagra comme aussi dans les monnaies, offre une réunion singulièrement remarquable de pièces exceptionnelles.

Ne serait-ce que la fameuse patère phénicienne d'argent, décorée d'un médaillon central, où nous voyons Horus terrassant ses captifs, devant Isis, lui tendant une plume d'autruche, dont la gravure est d'une finesse admirable, et le repoussé d'un relief si souple.

L'ancien art grec se recommande ici par une statuette remarquable, représentant Jupiter nu, debout, en attitude de combat, le bras droit levé pour lancer la foudre; c'est un bronze très archaïque, peut-être du VIIe siècle avant l'ère, et qu'on a jadis attribué à une des Écoles de sculpture du Péloponnèse, celle d'Argos. On sait d'ailleurs que la fameuse statue d'Hagelaïdas représentait le même sujet.

Ce Bacchus adolescent, debout, faisant une libation, qui date du IVe siècle, va de pair avec les bronzes les plus remarquables du Musée de Naples. Le modelé de la poitrine, la construction du corps sont dignes d'un très grand artiste, qui sans doute s'inspira d'une œuvre grecque plus ancienne, de l'époque de Praxitèle. La statuette fut trouvée, vers 1880, dans une fouille à Rome.

On ne saurait imaginer grâce plus exquise que dans cette grande statuette représentant une Reine de la famille des Ptolémées, avec le costume et les attributs d'Isis. Debout, dans une attitude guerrière, marchant le bras raidi, elle



MINIATURE TIRÉE DE *l'Histoire d'Alexandre*. — Manuscrit français de la fin du XVe siècle
(Collection Dutuit)

évoque les plus belles attitudes des statues d'ancien style égyptien. L'art grec à son déclin a pénétré cette œuvre de sa sérénité et de sa grandeur.

Les bronzes trouvés dans le sol de la Gaule, les uns d'époque grécisante, d'autres d'époque romaine, sont très nombreux dans la collection Dutuit.

Le plus important est le Mercure, dit des *Fins* d'Annecy, du nom du lieu où il fut découvert en 1867. Le dieu est représenté nu sous les traits d'un homme jeune, imberbe, marchant. La fonte en est admirable, et tous les détails très soignés; les proportions du corps y étant observées selon les règles d'un canon immuable. Il faut voir dans cette œuvre célèbre, qui a été étudiée maintes fois par M. W. King, par M. Héron de Villefosse et par M. Lenormant, la main d'un artiste romain, contemporain des Antonins, qui put l'avoir exécutée en Gaule, peut-être à Lugdunum.

Deux beaux bustes de bronze, découverts en même temps au même endroit, ont dû faire partie de statues brisées intentionnellement, car ils portent aux cous des traces de bris violent. Une des têtes, assez sauvage, peut avoir surmonté une statue municipale, celle d'un proconsul par exemple; l'autre est celle d'Antonin le Pieux, le fils adoptif d'Adrien.

Une statuette du *Sommeil* est personnifiée par un bel adolescent, nu, avec des ailettes au-dessus des tempes. Cette figurine, trouvée à Arles, rappelle une sculpture grecque du IVe siècle.

Une des pièces qui seront sans doute le plus admirées, est celle d'un pâtre, vêtu d'une tunique courte et d'une peau de mouton, debout, tenant de la main gauche l'arrière-train d'un chevreau. La tête est d'une vie singulière, la bouche ouverte comme pour appeler : les yeux sont incrustés d'argent. C'est une très jolie œuvre sans doute de l'École d'Alexandrie au IIIe siècle.

En dehors des statuettes, un objet tout à fait beau est le grand Ciste de Préneste, décoré de sujets gravés. La boîte est de forme cylindrique, tout autour se déroulent trois scènes empruntées à l'histoire de Troie : Mercure apporte dans ses bras Ganymède, et remet le jeune Troyen à Jupiter



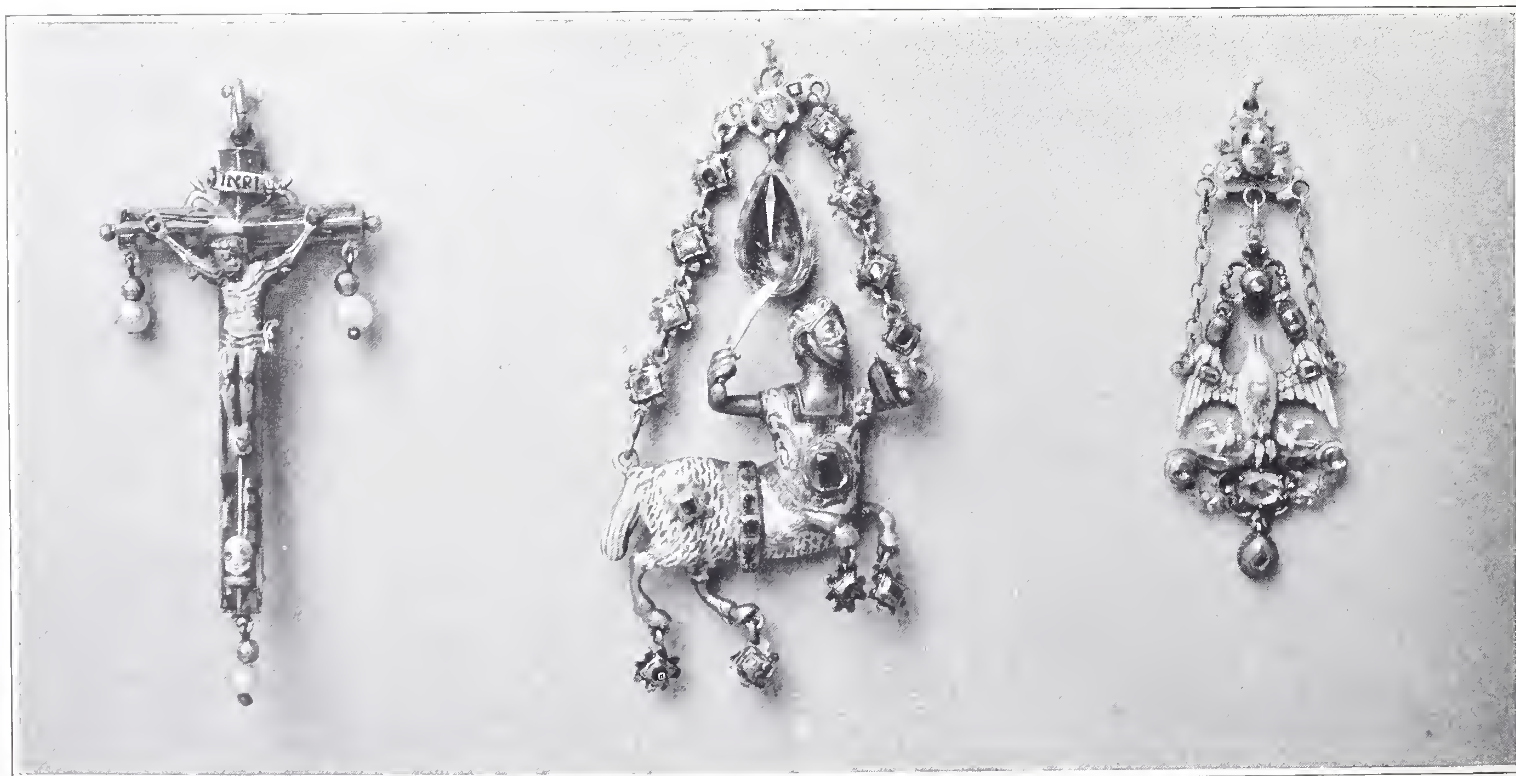
Du pere z de la mere du noble roy alixan
dre leurs meurs et condicions

Et donques pour avoir declaracion qui fu et dont
issi ce tant noble roy alixandre puissant z vaillãt
Il est verite que jadis ot vng roy en la terre de gresce
qui sappelloit phelippe z estoit roy de macedoine de toute
aleure de lune des parties de gresce z de toute esclavonne
Le quel en sa ionesse fu asses cremus z redoubtez biẽ amez
z bien prisiez de tous ses voisins sy non daucuns envieux
Comme fu le roy nicolas du quel nous parlerons cy apres

UNE PAGE DE « L'HISTOIRE D'ALEXANDRE ». — Manuscrit français de la fin du XVe siècle
(Collection Dutuit)



L'ADORATION DES MAGES. — Plaque d'émail de Limoges, exécutée par Jean II Penicaud d'après l'estampe d'Albert Durer. — XVIe siècle
(Collection Dutuit)



BIJOUX. — Travail italien, XVIe siècle
(Collection Dutuit)

assis au milieu des dieux. — Hector, aidé d'un éphèbe, porte dans ses bras Troïlos frappé à mort, tandis que Priam pousse vers le ciel de longs gémissements. — Hélène, assise, paraît attendre son époux, auquel Vénus s'apprête à livrer passage. Les gravures, tracées d'une main fine et ferme, sont de toute beauté.

Plusieurs miroirs de bronze, décorés également de graffitti, représentent, l'un Aphrodite, l'autre Hélène à sa toilette. Œuvres magnifiques, ils ont été depuis longtemps publiés et comparés avec des monuments analogues du



ACTEUR TRAGIQUE AVEC SON MASQUE
Ivoire. — Travail grec. — Ier ou IIe siècle après Jésus-Christ
(Collection Dutuit)



ISIS. — Bronze vert. — Travail égypto-grec. — IIIe siècle avant l'ère
(Collection Dutuit)

Musée britannique, auxquels ils ne le cèdent nullement comme intérêt.

Un assez grand nombre de figurines de terre cuite, dont plusieurs proviennent du cabinet célèbre de M. de Janzé, représentent en exemplaires de choix, l'art charmant des potiers d'Asie-Mineure ou de la Thébaïde.

La série des vases peints est riche en spécimens d'un intérêt considérable. Un vase à anses plates, figures noires sur fond rouge, représente une danse de Ménades et de Satyres. — Une grande amphore à couvercle, figures noires sur fond rouge, représente un Aurige attelant deux chevaux au char où monte Athéné, coiffée d'un casque à haut cimier. Héraclès amène un troisième cheval, et Hermès précède les coursiers. Un vase porte une représentation de Poseïdon poursuivant Amymone, — un autre celle d'Orphée au moment où les femmes de Thrace vont le mettre à mort, — une autre enfin, les trois Charites à leur toilette.

Remarquable de caractère est un ivoire grec du IIe ou IIIe siècle de notre ère, représentant un acteur tragique, la figure masquée.

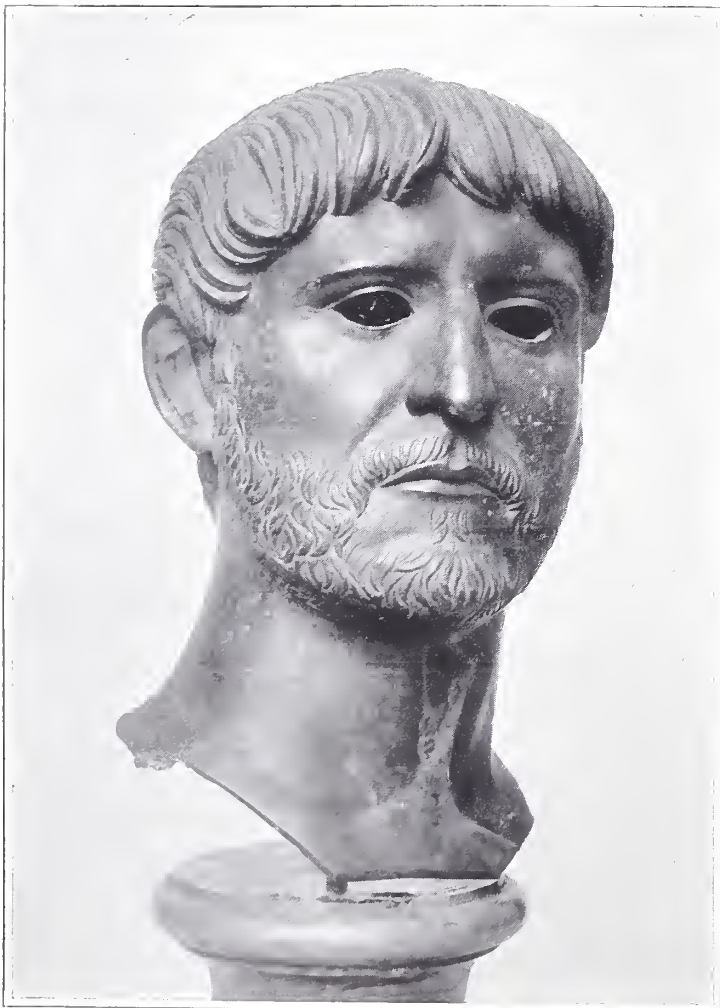
Je ne puis m'arrêter comme il conviendrait aux verreries et aux merveilleuses médailles antiques dont sont pleins les médailliers.



MASQUE DE MÉDUSE
Pâte de verre. — Travail grec. — IVe siècle avant l'ère

OBJETS D'ART DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE

Ce n'est pas la partie la moins riche du legs Dutuit, et quelques séries y sont même très remarquablement représentées. Toutefois il ne faudrait pas s'étonner outre mesure d'y rencontrer quelques vides qui auraient pu, il y a trente ans, être bien aisément comblés. Mais il est sensible que le goût des frères Dutuit ne les inclinait pas particulièrement à rechercher les objets du XVe siècle, par exemple ; la collection des céramiques italiennes, où ne se rencontre pas une seule pièce du XVe siècle, le témoigne assez. Je n'ai rencontré qu'un seul bronze italien du XVe siècle ; il est vrai que c'est un pur chef-d'œuvre.



BUSTE
Bronze. — Époque de Gallien. — IIIe siècle après Jésus-Christ. — Trésor d'Annecy
(Collection Dutuit)



BUSTE
Bronze. — Époque de Gallien. — IIIe siècle après Jésus-Christ. — Trésor d'Annecy
(Collection Dutuit)



BONUS EVENTUS
Bronze antique. — Trésor d'Annecy
(Collection Dutuit)



BACCHUS
Statue bronze vert. — IVe siècle avant l'ère
(Collection Dutuit)



CLODION. — FAUNE ET BACCHANTE. — Terre cuite
(Collection Dutuit)

La sculpture italienne est représentée par un bas-relief de marbre et trois bas-reliefs de terre cuite émaillée de l'atelier de Luca della Robbia, représentant la Vierge et l'Enfant Jésus, émaillés blanc sur fond bleu cendré. Deux d'entre eux proviennent des collections du prince Demidoff, à San Donato.

Deux figures couchées, en terre cuite, représentant la Méditation et le Sommeil, sont des réductions d'après les célèbres statues de marbre de Michel-Ange qui ornent les tombeaux des Médicis dans la sacristie neuve de l'église de San Lorenzo à Florence. Eugène Piot, qui les a jadis possédées, les tenait pour des œuvres de Jean de Bologne.

Parmi les bronzes, un petit Persée élevant en l'air la tête de Méduse, œuvre gracieuse, fine et élégante du XVIe siècle, — réduction de la grande statue de Cellini. — Mais surtout un petit buste d'enfant est la merveille des merveilles. Les cheveux très touffus et bouclés, séparés sur le sommet de la tête, le visage aux lignes fermes et déjà arrêtées, indiquant les qualités futures de volonté et de décision, une fonte admirable, d'une patine noire, grasse et profonde. Telle est cette œuvre, dont aucune description ne suffirait à dire la beauté plastique. C'est un portrait qu'il sera peut-être impossible d'identifier, les médailles d'enfants étant si rares; mais qui a dû être modelé par un des grands sculpteurs de l'époque. Il est digne de toutes les recherches et de toutes les discussions dont il sera certainement le sujet.

L'art du bois n'est représenté que par une statuette charmante, caractéristique de l'école d'Anvers, au XVIe siècle.

Dans une vitrine se trouvent réunis les monuments d'ivoire du moyen âge et les émaux champlevés. L'art byzantin est représenté par un coffret décoré de compartiments renfermant des scènes de belluaires, entre deux frises de rosaces; le couvercle est décoré de griffons ailés et de bêtes s'attaquant, — et par une plaque la Vierge assise avec l'Enfant Jésus sur son genou, sous une arcature, dans la donnée traditionnelle du sujet. Une Vierge romane du XIIe siècle, assise et la tête voilée sous une souple étoffe qui l'enveloppe jusqu'aux pieds, de caractère déjà assoupli, est un excellent type de ce genre. Elle est, je pense, la même qui appartint jadis à Benjamin Fillon, et fut exposée par lui au Trocadéro en 1878. Deux excellents diptyques du XIVe siècle français, portent, l'un des scènes de la Nativité et de la Passion en six compartiments; l'autre, l'Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem, la Cène, la Montée au Calvaire et la Crucifixion.

Une crosse également du XIVe siècle offre deux représentations adossées, d'un côté la Vierge entre deux anges thuriféraires, de l'autre la Crucifixion; la volute est supportée par un

ange agenouillé. Un manche de couteau du XVe siècle est tout à fait charmant, décoré d'un cavalier et d'un fauconnier.

Les émaux champlevés comprennent deux triptyques reliquaires du XIIe siècle, de l'École rhénane, et quelques monuments limousins du XIIIe siècle. Ce sont deux chandeliers à bases triangulaires, décorés de lions passants ; deux plaques champlevées excellentes représentent saint Paul et saint Thomas. Une crosse enfin porte dans la volute un lion dont le serpent mord la queue.

La vitrine des émaux peints de Limoges est tout à fait d'une belle tenue ; les maîtres importants y figurent par des pièces de choix.

L'archaïsme y est marqué dans une plaque du type



PLATEAU. — Fond ocre jaune décoré en noir, bleu et rouille. — Faïence de Rouen. — XVIIIe siècle
(Collection Dutuit)

Monvaerni, le Christ attaché à la colonne, flagellé et fouetté par les deux bourreaux.

Deux triptyques de Nardon Pénicaud représentent la Vierge adorant l'Enfant Jésus entre deux saints debout sous des arcatures, l'un présente cette variante d'un concert d'anges à la place de saint Joseph et d'une Annonciation sur les volets. La beauté des bleus et des violets, leur puissance colorante y est remarquable.

Une plaque décorée d'une Adoration des Mages d'après une estampe d'Albert Dürer, représente d'une façon excellente l'art exquis de Jean II Pénicaud ; nul ne l'a surpassé dans l'art d'employer des demi-teintes, et de noyer ses figures dans ce blanc laiteux si léger, qui est comme une signature. Ses émaux peuvent passer pour les plus harmonieux et les plus doux qu'aient créés les Limousins du XVIe siècle.

Deux grands plats ovales, dont l'un représente une Descente de Croix, portant le nom fameux de Jean Courteys, deux coffrets, et enfin une coupe décorée sur le couvercle de médaillons en godron, offre ces nuances d'un bleu pâle si distingué et si doux qui est la marque même du grand émailleur Pierre Reymond. Une plaque de Martin Didier a pour sujet : Neptune apaisant la tempête.

Je ne saurais oublier une assiette de la suite de *l'Histoire de Psyché*, d'après Raphaël, d'une très grande rareté.

La série des faïences italiennes n'offre aucune pièce du xve siècle, mais quelques beaux échantillons des fabriques du xvie siècle.

Un beau plat de Caffagiolo portant au centre un écusson d'évêque entre deux dragons et au marli des médaillons d'empereurs romains reliés entre eux par des arabesques, est d'une belle tonalité bleue et verte. Un plat rond de Deruta, à reflets métalliques, décoré au centre de la femme-sphinx ailée, soutenant l'écusson armorié de la famille Orsini de Rome. Le marli est décoré d'imbrications du plus riche éclat. Un grand plat de Faenza, avec des arabesques blanches sur fond bleu, représentant Orphée dans un paysage, porte la date de 1532. Un plat de Deruta et un plat de Gubbio, décorés de figures de femmes, ont des reflets rubis et or admirables.

Au milieu de plats de Rhodes et hispano-moresques, de qualité secondaire, je ne vois à signaler pour la céramique orientale, qu'un superbe bassin hispano-moresque, décoré de deux profils de femme, dont le corps est couvert d'une frise d'inscription déformée, et debout, devant une sorte d'arbre, peut-être une transmission obscure du fameux *Hom* des Persans. Cette pièce, décorée en bleu et reflets d'or, est du plus merveilleux éclat. — Un très bon plat de Damas, à fond bleu, décor de grandes fleurs stylisées, est un excellent spécimen de ces fabriques célèbres que les anciens catalogues confondaient avec celles de Perse ou d'Asie-Mineure.

Les faïences françaises sont représentées par trois objets de la plus haute valeur, je veux parler des trois pièces de cet atelier du xvie siècle qu'on a dénommé d'Oiron ou de Saint-Porchaire.

On ne connait à travers le monde qu'une soixantaine de pièces de cet atelier; c'est assez indiquer quelle rareté s'attache aux trois objets de la collection Dutuit. L'un est un chandelier portant le décor incrusté habituel des deux tons bruns et roux, décoré de mascarons et de coquilles et dont le fût est accosté de trois enfants nus; les deux autres sont deux biberons, l'un porte une décoration incrustée en traits rouges, l'autre en traits noirs. Ce dernier est célèbre, c'est un type remarquable de la première période de cette fabrication; il porte sur un petit écusson la marque du pélican des frères de Marnef, imprimeurs fixés à Poitiers au début du xvie siècle. Cette pièce célèbre a été payée 32,000 francs à la vente Spitzer.

Un plateau hexagonal en faïence de Rouen porte le décor très rare noir, bleu et rouille. Il est orné au centre de trois figures.

Je ne m'étendrai pas sur les faïences de Bernard Palissy dont presque tous les types figurent ici en bonnes épreuves, — pas plus que sur les verreries où se rencontrent une belle lampe de mosquée arabe, et une jolie aiguière de Venise, en verre bleu, décorée des deux personnages de l'Annonciation en deux médaillons isolés. Je ne ferai qu'indiquer également une très intéressante suite de bijoux émaillés du xvie siècle, italiens et espagnols.

Le mobilier du xviiie siècle est exposé en une petite salle, et M. Georges Cain en a adroitement tiré tout le parti possible. C'est d'un agréable aspect, mais il faut avouer franchement que ce sont là meubles bien modestes.

Je me garderai par conséquent d'attirer votre attention sur les commodes, encoignures, sièges ou tapisseries. Seuls quelques beaux objets d'art suffiront à nous arrêter un instant. Ce sont quelques terres cuites de Clodion, dont un joli bas-relief du Triomphe de Vénus. Ce sont deux beaux chenets en bronze doré, un Bacchus et une Vénus, sur des bases à médaillons d'empereurs à têtes laurées, d'une ciselure fine et d'une belle fonte. Ce sont deux jolis candélabres Louis XVI, des bacchantes couronnées de pampres, portant trois bras lumières. C'est une pendule de Lepaute formée d'un fût cylindrique, cannelé et décoré de strass, portant une urne surmontée d'un serpent, et qui rappelle par la forme la pendule célèbre de la collection Double. C'est enfin et surtout quatre beaux groupes en bronze Louis XIV, d'une belle patine sombre, représentant l'enlèvement de Proserpine par Pluton, l'enlèvement d'Orythie par Borée, la lutte d'Hercule et d'Antée, et une lutte de deux hommes.

La vitrine des porcelaines de Sèvres renferme quelques pièces tout à fait rares et remarquables.

* * *

La partie de la collection Dutuit qui fera peut-être le moins d'effet, sera sûrement celle qui constitue à la Ville de Paris, des richesses incomparables, c'est le cabinet des estampes, et c'est le cabinet des manuscrits et reliures.

L'œuvre gravé de Rembrandt y est représenté par 410 pièces; il me suffira de dire que la pièce aux 100 florins s'y trouve en deux états, dont le premier, et l'on sait qu'on ne connait dans le monde entier que neuf estampes du premier état.

L'œuvre de Lucas de Leyde, celui d'Albert Dürer, celui de Schœngauer y sont complets, et en épreuves admirables.

La bibliothèque des manuscrits et reliures sera étudiée fructueusement par les bibliophiles et les curieux du monde entier. Elle avait été commencée vers 1840, et elle est principalement l'œuvre d'Eugène Dutuit; elle fut continuée après sa mort, en 1886, par son frère Auguste. Le catalogue en a été dressé en un ouvrage complet par le libraire M. Rahir, en 1899. Les reliures à armoiries et à devises d'amateurs célèbres y sont très nombreuses, de même que les reliures à décor si fin du xvie siècle. Toutes les ventes célèbres de ce siècle ont d'ailleurs contribué à enrichir le fonds Dutuit.

Ne pouvant parler de tant de manuscrits qui nécessiteraient une étude toute particulière, je ne ferai, en terminant, que citer le plus fameux de tous, l'*Histoire du Roi Alexandre*, manuscrit sur vélin du milieu du xve siècle, et qui a fait partie de la bibliothèque des ducs de Bourgogne. Cette légende populaire si ancienne fut recueillie par Jean Wauquelin, écrivain du duc Philippe le Bon, qui la mit en prose. Les 327 feuillets furent illustrés de 204 peintures, qui sont des documents inestimables, nous initiant à tous les usages civils et militaires de la France du xve siècle. Exécutées en laques violet, rose, jaune et vert, les miniatures ont conservé une légèreté et une fraîcheur incomparables. Elles paraissent l'œuvre d'un même artiste qu'il s'agira d'identifier.

La bibliothèque Dutuit est un fonds riche et nouveau, à peu près inconnu, que la Ville de Paris doit être fière d'offrir à la curiosité érudite du monde savant.

GASTON MIGEON.



A. VAN OSTADE. — JOUEUR DE CORNEMUSE *(dessin rehaussé)*
(Collection Dutuit)

L'Histoire de la Collection Dutuit

Au mois d'avril 1832, un jeune homme se promenait dans les ruelles sombres et tortueuses qui environnent la cathédrale de Rouen. Suivant le caprice de sa flânerie, il s'arrêta devant la boutique d'un brocanteur, pour examiner une gravure dont le sujet parut l'intéresser. C'était une estampe italienne représentant *le Reniement de saint Pierre*. Il la marchanda, l'acheta, et, rentré chez lui, la fixa au mur de sa chambre... La Collection Dutuit était née.

Ce jeune homme, en effet, n'était autre que le frère aîné du généreux donateur dont la Ville de Paris vient de recueillir la succession. Faut-il croire que ce premier achat révéla à Eugène Dutuit son goût pour les recherches artistiques ? Il y avait loin de la pauvre image aux chefs-d'œuvre qu'il sut acquérir par la suite. Tout semble prouver cependant que ce fut bien là le coup de foudre, la circonstance imprévue et soudaine qui détermine une vocation, car, dès l'année suivante, on retrouve l'amateur rouennais chez les marchands et dans les ventes, s'essayant et s'enhardissant aux enchères. Il voyage, parcourt l'Italie, visite les musées et les galeries privées, et, peu à peu, de concert avec son frère Auguste, qui partage sa passion instinctive des belles choses, forme le projet de réunir les merveilles que nous admirons aujourd'hui.



PH. DE KONINK. — UNE RUE *(dessin)*
(Collection Dutuit)

Dès l'origine, il rêva cet ensemble aussi complet, aussi varié, aussi général que possible. Mais une collection reflète

toujours l'esprit et les tendances de l'amateur qui la compose. Et celle dont nous parlons, pour embrasser un domaine étendu, pour être presque universelle, n'en devait pas moins conserver son caractère et sa physionomie spéciale. Grave, austère, plutôt faite pour instruire que pour charmer, elle devait porter l'empreinte de ces deux natures un peu frustes, mais sérieuses et réfléchies, qui étaient celles des frères Dutuit.

* * *

Chose curieuse, les deux hommes qui venaient de former leur goût par la contemplation et l'étude des maîtres italiens, eurent, durant toute leur carrière, une prédilection marquée pour les œuvres des peintres flamands et hollandais. Dans leur galerie, les toiles de Téniers, de Ruisdaël, de Terburg, d'Hobbema, de Van de Velde l'emportent de beaucoup, par le nombre et la qualité, sur les productions des autres écoles.

En 1840, Eugène Dutuit manifeste déjà ses tendances en se faisant adjuger, à la vente Schamp d'Averschoot, une composition intime de Metzu, *la Toilette*, et un *Portrait de Rembrandt* par lui-même. Ce portrait, qui provenait du cabinet du comte de Vaudreuil, occupe maintenant la place d'honneur parmi les eaux-fortes du Maître exposées au Petit Palais. Le peintre s'y est représenté debout, vêtu d'un costume oriental et coiffé d'un haut turban. A ses pieds, un chien est couché, et au fond de la pièce, dans la pénombre, on devine, sur une table, un casque et une cuirasse. L'œuvre,



A. VAN EVERDINGEN. — MARINE
(Collection Dutuit)

datée de 1632, est de la jeunesse du peintre; ici, Rembrandt n'a pas encore l'ampleur et la puissance auxquelles il atteindra plus tard; mais, pour la collection naissante, une pareille acquisition n'en était pas moins inestimable.

Pour encadrer dignement le portrait, l'année suivante, les frères Dutuit achètent, à la vente du comte de Perregaux, une *Scène rustique*, d'Isaac Van Ostade; et un tableautin de Miéris : *le Chant interrompu*.

Bientôt, on commence à les voir aussi fréquenter chez les libraires parisiens; plus d'un bibliophile se rappelle encore la silhouette amusante de ces deux provinciaux qui passaient alors de longues journées chez Tross, le bouquiniste de la rue des Petits-Champs, à feuilleter les volumes précieux et les manuscrits.

En 1843, la vente de Bure les trouve à leur poste. Eugène Dutuit en rapporte un précieux exemplaire de *Daphnis et*



GUARDI. — LA PLACE SAINT-MARC A VENISE *(dessin)*
(Collection Dutuit)

Chloé, ayant appartenu à Philippe d'Orléans. Puis, à la vente de Soleinne, ce sont les *Tragédies* de Racine, gracieusement illustrées par les originaux de Gravelot. Enfin, à la vente du marquis de Coislin, en 1847, l'amateur consacre le renom de sa bibliothèque, en achetant le plus beau manuscrit du xve siècle que l'on connaisse peut-être au monde : *l'Histoire du Grand Alexandre*. Ce roman de chevalerie, composé par Jean Vauquelin, « écrivain et translateur de livres » au service du duc de Bourgogne, est orné de deux cent dix-huit miniatures dont la finesse et la fraîcheur de coloris déroutent l'imagination. Ce sont là des spécimens uniques de l'art subtil des primitifs français, en même temps que de merveilleux documents sur l'histoire civile et militaire de l'époque.

* * *

Le manuscrit du *Grand Alexandre* pourrait être considéré comme le plus précieux joyau du legs Dutuit, si une série presque complète des eaux-fortes de Rembrandt ne se partageait avec lui notre admiration. Parler de cette réunion de gravures, aux états multiples et rares, c'est dire l'incroyable tour de force accompli par Eugène Dutuit au cours de toute son existence. Songez qu'il y a là plus de quatre cents eaux-fortes, que chacune est une rareté et que plusieurs sont uniques! L'une d'elles est célèbre entre toutes : la fameuse pièce aux cent florins, *le Christ guérissant les Malades*. On en connaît neuf épreuves du premier état; le Cabinet des Estampes en possède une, le British Museum une autre, mais celle qu'Eugène Dutuit sut découvrir est la seule dont on puisse reconstituer la généalogie complète. Rembrandt lui-même la donna à son ami Jean Petersen Zoomer; ensuite elle devint la propriété de Zanetti, graveur vénitien, et passa par les mains du baron Denon, de Woodburn, de Price. Enfin, en 1867, M. Palmer la paya 29,700 francs pour la revendre, l'année suivante, presque aux mêmes conditions, au grand collectionneur rouennais.

La place nous manque pour parler des autres eaux-fortes du maître. Les admirateurs de Rembrandt sauront vite

trouver le chemin de la galerie du Petit Palais, où elles sont maintenant exposées. Jusqu'à présent, les collections publiques gardaient leurs chefs-d'œuvre jalousement enfermés dans des cartons. M. Georges Cain a eu l'heureuse idée de rompre avec ces traditions, et, des douze mille estampes léguées, plus de quinze cents ont été mises au jour, groupées par écoles, d'une façon méthodique et instructive. En étudiant ces pièces, on sera frappé de l'éclectisme dont témoigne leur réunion. Les prédilections de Dutuit allaient tour à tour à Albert Dürer, à Martin Schœngauer, à Mantegna, à Marc-Antoine Raimondi, à Lucas de Leyde, à Rubens, à Van Dyck, à Claude Lorrain. Il voulait que toutes les écoles fussent représentées dans ses cartons, et, en s'imposant ce programme, l'amateur servait l'écrivain. On n'ignore pas, en effet, qu'Eugène Dutuit consacra les vingt dernières années de sa vie à la rédaction d'un ouvrage considérable sur l'histoire de la gravure : le *Manuel de l'Amateur d'Estampes*. Où pouvait-il puiser plus précieux documents que dans sa propre collection ?

* * *

Mais, pour ne pas sortir du sujet que nous nous sommes tracé, il convient de laisser l'érudit à ses patientes recherches et de revenir aux acquisitions faites par Eugène Dutuit vers le milieu du siècle dernier.

Disposant de l'immense fortune que leur avait laissée leur père, libres, actifs, dans la force de l'âge, les deux frères avaient maintenant toutes les ressources et les qualités nécessaires pour profiter des occasions que le hasard des ventes allait leur offrir. Et Dieu sait qu'aux environs de 1850 ces occasions ne manquaient point ! En parcourant les anciens catalogues, on est étonné des prix minimes auxquels les toiles de maîtres étaient couramment adjugées. A la vente du cardinal Fesch (Rome, 1845), Eugène Dutuit put acquérir un superbe panneau de Terburg pour 2,855 écus, un paysage de Jean Hackaert pour 610... Heureuse époque, en vérité, âge d'or des collectionneurs !



G. TERBURG. — LA FEMME AU MIROIR
(Collection Dutuit)

Qu'on nous pardonne d'insister sur la valeur marchande de ces œuvres ; mais, en matière d'art, les chiffres eux-mêmes ont leur intérêt. N'est-il pas curieux de savoir qu'à la vente du baron de Vorange, *le Liseur de Gazette*, de Téniers, l'un des plus charmants spécimens de sa manière claire et limpide, se vendit 1,280 francs ; que, cinq ans plus tard, à la vente Patureau, une admirable étude d'*Intérieur hollandais*, attribuée à Pieter de Hooch, ne fit que 3,850 francs, et que la *Femme au Piano*, de Metzu, n'en coûta même pas 3,000 ; enfin, qu'en 1861, deux toiles importantes de Ruisdaël et de Van Ostade, provenant de la collection Evrard Rhoné, furent adjugées à Dutuit, la première pour 10,900, et l'autre pour 2,800 francs ?

Il est vrai que le hasard des enchères ne favorisa pas toujours également le collectionneur, et qu'à la vente de Morny, par exemple, à celle du comte de Schönborn comme à celle de M. Scheider, on lui fit largement payer sa réputation de millionnaire. Mais, qu'importait à un pareil homme le prix de tel ou tel chef-d'œuvre, de ces *Moulins* de Hobbema, de ce *Banquet d'Artistes* signé Gonzalès Coques ou

de ce tableau de Van de Velde qui représente *Mercure et Argus?* Lorsqu'une toile était vraiment belle, il la lui fallait à tout prix, et sa persévérance ne connaissait point d'obstacle.

Ainsi, par des acquisitions méthodiques et réfléchies, la petite collection de Rouen s'enrichissait sans cesse. Autour du portrait de Rembrandt, premier venu dans la galerie, et qui semblait, pour ainsi dire, présider à sa formation, les merveilles de l'École hollandaise se faisaient chaque jour plus nombreuses. Sous l'œil tranquille et superbe du Maître, par je ne sais quel enchantement, on eût dit que les œuvres d'art se multipliaient d'elles-mêmes.



PALAMEDES STEVENS. — AU CABARET
(Collection Dutuit)

Jusqu'à la fin de sa vie, Eugène Dutuit conserva la passion des beaux livres. De 1860 à 1886, il n'est pas une grande vente dont il n'ait rapporté quelque glorieux trophée. C'est tantôt un manuscrit orné de riches enluminures, comme ce *Bréviaire des Frères Mineurs*, acquis à la vente La Bédoyère, en 1861; ces *Heures de la Vierge*, provenant de la collection Henri Bordes; cette *Relation des Funérailles d'Anne de Bretagne* ou ce *Trépas de l'Hermine regrettée*, sortant de la bibliothèque Ambroise Firmin-Didot; et tantôt une reliure précieuse, dorée et ciselée comme une châsse : reliure du *Xénophon*, de la vente Solar, portant le médaillon en relief de Henri II; reliure des *Phénomènes d'Antoine Mizauld*, aux armes de François Ier; reliure des *Œuvres de Trallien*, au chiffre de Diane de Poitiers.

Il faudrait tout citer : le manuscrit du *Poème d'Adonis*, offert par La Fontaine à Nicolas Fouquet; le Traité de Boëce: *de Consolatione*, orné de miniatures de Vérard; l'exemplaire du *Sacre de Louis XVI*, ayant appartenu à Marie-Antoinette; le *Nouvelin de la Vénerie*, de l'ancienne collection Pichon, enfin mille autres volumes aux origines illustres, aux reliures somptueuses, et dont les *ex-libris* évoquent la mémoire des principaux bibliophiles qui s'illustrèrent

au cours du siècle : les Renouard, les Léopold Double, les de Ganay, les Quentin-Bauchart... Que dire d'une semblable réunion de merveilles? Lorsqu'on pourra la voir et l'étudier, on aura peine à se figurer qu'elle soit l'œuvre d'un seul homme, et, comme en 1900, dans ces mêmes galeries du Petit Palais, le public croira visiter une exposition temporaire, organisée avec le concours de tous les grands amateurs français.

* * *

Dans cette collection si variée, les arts décoratifs du moyen âge et de la Renaissance — et notamment la majolique et l'émaillerie — sont égalemeut représentés par d'admirables spécimens. Plats de Faënza, d'Urbino, de Gubbio, de Dureta, de Castelli, rarissimes productions de la fabrique de Saint-Porchaire, faïences siculo-arabes, verres de Venise aux formes élancées, aux transparences opalines, bois sculptés du xve siècle, ivoires de travail byzantin, champlevés, émaux peints, bijoux, rien ne manque, pour ainsi dire, à l'étonnant musée qu'Eugène Dutuit sut former avec le concours de son frère.

Il serait tout à fait complet si l'art du xviiie siècle y tenait une plus large place. Malheureusement, les deux amateurs n'y attachèrent pas toute l'importance qu'il eût méritée. Leur goût sérieux, formé dans l'admiration des classiques, ne pouvait guère s'accommoder des raffinemenis et des délicatesses de cette époque. Lors de l'inventaire de la Collection, — travail auquel M. Georges Cain voulut bien nous associer, — nous retrouvâmes, au hasard des cartons, quelques dessins de Greuze, de Boucher et de Fragonard, tel joli tableautin de Pater, accroché au-dessus d'une porte, tel groupe adorable de Clodion, exilé dans un coin de l'hôtel. Mais, parmi les bronzes romains, les poteries égyptiennes, ces œuvres d'art semblaient dépaysées ; on les devinait mal à l'aise... Et les petites femmes que Watteau crayonna sur cette page délicieuse ouvraient de grands yeux étonnés Figurez-vous la Lisette de Marivaux ou la Rosine de Beaumarchais, égarées, par une erreur de mise en scène, dans une tragédie classique !...



TIEPOLO. — ALEXANDRE ET BUCÉPHALE
(Collection Dutuit)

* * *

Lorsque Eugène Dutuit mourut, en 1886, l'immense fortune dont il avait été le dépositaire et le gérant revint tout entière à Auguste. Jusqu'alors, l'héritage paternel était demeuré indivis entre les deux frères et leur sœur, Mademoiselle Héloïse Dutuit ; et l'aîné de la famille avait distribué à chacun sa part de revenu, sans que le moindre différend se fût jamais élevé entre les membres de cette association, assurément peu banale. « Les bons comptes font les bons amis, disait parfois Eugène Dutuit, mais les amis sont encore meilleurs quand il n'y a pas de comptes du tout. » — Communauté financière qui, peut-être, n'eût pas été du goût de tout le monde, mais qui s'explique pourtant entre ces trois personnes, dont les besoins étaient volontairement restreints et qui employaient à des achats artistiques ou à des œuvres de bienfaisance, la majeure partie de leur fortune.

Auguste Dutuit dut payer à l'État 600.000 francs de droits de succession, l'ensemble des valeurs, biens, meubles et immeubles dont il devenait propriétaire, représentant environ dix-sept millions.



FRANÇOIS BOUCHER. — SCÈNE CHAMPÊTRE

(Collection Dutuit)

Notre futur donateur, tel qu'on nous l'a dépeint vers la fin de sa vie, était un petit homme rabougri et voûté, aux allures craintives et timides. Son visage, éclairé par des yeux perçants et bons, n'avait pas les régularités sculpturales de l'Antique. On lui connaissait de longue date un chapeau mou, de forme indécise, et un pardessus jaune clair. Comme tout Rouennais qui se respecte, il possédait un parapluie; si l'âge fait la valeur des choses, c'était même l'un des objets les plus précieux de sa collection.

Il est amusant de rapprocher de ce croquis récent le portrait que Thomas Couture trace d'Auguste Dutuit jeune homme, dans son livre intitulé : *Méthode et Entretien d'atelier :*

« Il y a de cela bien longtemps, — écrit le peintre de *l'Orgie romaine*, — c'était vers l'année 1842, j'habitais un modeste logis, passage du Bois-de-Boulogne. Un jour, j'entendis frapper timidement à ma porte. Après le mot « Entrez ! » d'usage, je vis paraître un personnage singulier. Il était vêtu d'habits propres, mal faits, et qui semblaient être le chef-d'œuvre de quelque portière inexpérimentée dans ce genre de confection ; il avait de fortes chaussures, et son pantalon, trop court, laissait voir des bas bleus auxquels on avait ajouté les pieds, car le haut du bas était continué par un bleu plus pâle. Il portait sous le bras un de ces forts parapluies campagnards, recouvert aussi d'une toile bleu foncé. Son chapeau à la main, il restait comme fixé dans le cadre formé par la porte ouverte, et semblait ne pas oser entrer; son air paraissait si étrange que je le considérai quelques instants. Son visage était pâle et troublé, sa tête couverte de cheveux pauvres; il avait des lèvres épaisses, la bouche grande, des yeux petits et quêteurs; je remarquai encore du sacristain dans sa personne et du mendiant dans son type... »



PLAQUE D'ÉVANGÉLIAIRE. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS
Ivoire byzantin. — X[e] siècle
(Collection Dutuit)

Et Auguste Dutuit — car c'était lui — demande à Couture s'il veut bien consentir à le prendre pour élève. C'est chez lui qu'il veut travailler, auprès du maître, et pour cela, il n'est pas de condition qu'il n'accepte. Le peintre refuse d'abord, puis, touché par l'insistance et la modestie de son interlocuteur, il lui offre enfin d'être son « rapin ».

Il faut lire tout au long le charmant récit de l'existence que menèrent pendant plusieurs mois, dans une étroite intimité, l'artiste et son disciple, qui bientôt furent une paire d'amis. « Il n'était pas sans intelligence — poursuit Couture; — évidemment ce n'était pas un homme spirituel, mais, étant naïf, il disait souvent des choses intéressantes. Et puis, cette pauvre nature déshéritée n'avait pas d'âge ; il paraissait avoir de vingt-huit à soixante ans. Chétif, courbé comme un vieux, il m'intéressait. Je n'aurais certes pas changé son amitié contre une plus brillante, plus flatteuse... »

Le peintre était loin de se douter de la fortune et du rang social que cachait une si grande réserve. Et ce fut seulement deux ans plus tard que le voile se déchira. Une circonstance fortuite ayant conduit Couture à Rouen, il y trouva son compagnon dans un hôtel rempli de trésors, et Dutuit eut la joie de prouver à son maître, par une hospitalité où il mit tout son cœur, combien il était reconnaissant de l'accueil charitable d'autrefois. Toute



CROSSE EN ÉMAIL CHAMPLEVÉ
Travail français. — XIIIe siècle
(Collection Dutuit)

l'originalité de l'homme tient déjà dans cette anecdote.

Humble lui-même, il aimait les humbles. Il disait : « N'oubliez pas qu'on n'arrive jamais par ce qu'on appelle les grands : ceux-là ont de gros appétits et avalent, à leur profit, les niais qui viennent à eux. Adressez-vous de préférence aux petits. En les payant, vous serez toujours bien servi. » Et Dutuit s'entendait à mettre cette théorie en pratique. Il avait la bonté spirituelle et discrète.

Une année, pendant le mois de septembrs, il apprend que les opérations des grandes manœuvres ont lieu sur les coteaux qui dominent la Seine, au-dessus de la Bouille, près de son château des Moulineaux, et qu'on lui demande de loger des soldats. Retenu à Rouen par une affaire qui



CROSSE EN IVOIRE
Travail français. — XIVe siècle
(Collection Dutuit)

nécessite sa présence, il donne l'ordre d'ouvrir toutes grandes les portes du parc et de la maison, fait verser sans compter le vin et le cidre, et le lendemain, au départ, chaque homme — sans distinction de grade ! — trouve dans sa musette une pièce d'argent... Il s'agissait d'un bataillon.

Une autre fois, il commande un travail à un menuisier, après en avoir fixé le prix. L'ouvrage exécuté à son entière



SCÈNES DE LA VIE DE LA VIERGE ET DU CHRIST

L'Annonciation — Le Christ au Jardin des Oliviers — L'Ascension — L'Adoration des Mages — La Mort et la Résurrection — La Pentecôte

Diptyque en ivoire. — Travail français. — XIVe siècle

(Collection Dutuit)

satisfaction, il paie généreusement, en « doublant la mise ».

Tel était, en peu de mots, le caractère du philanthrope que certaines excentricités bien innocentes ont souvent fait mal juger.

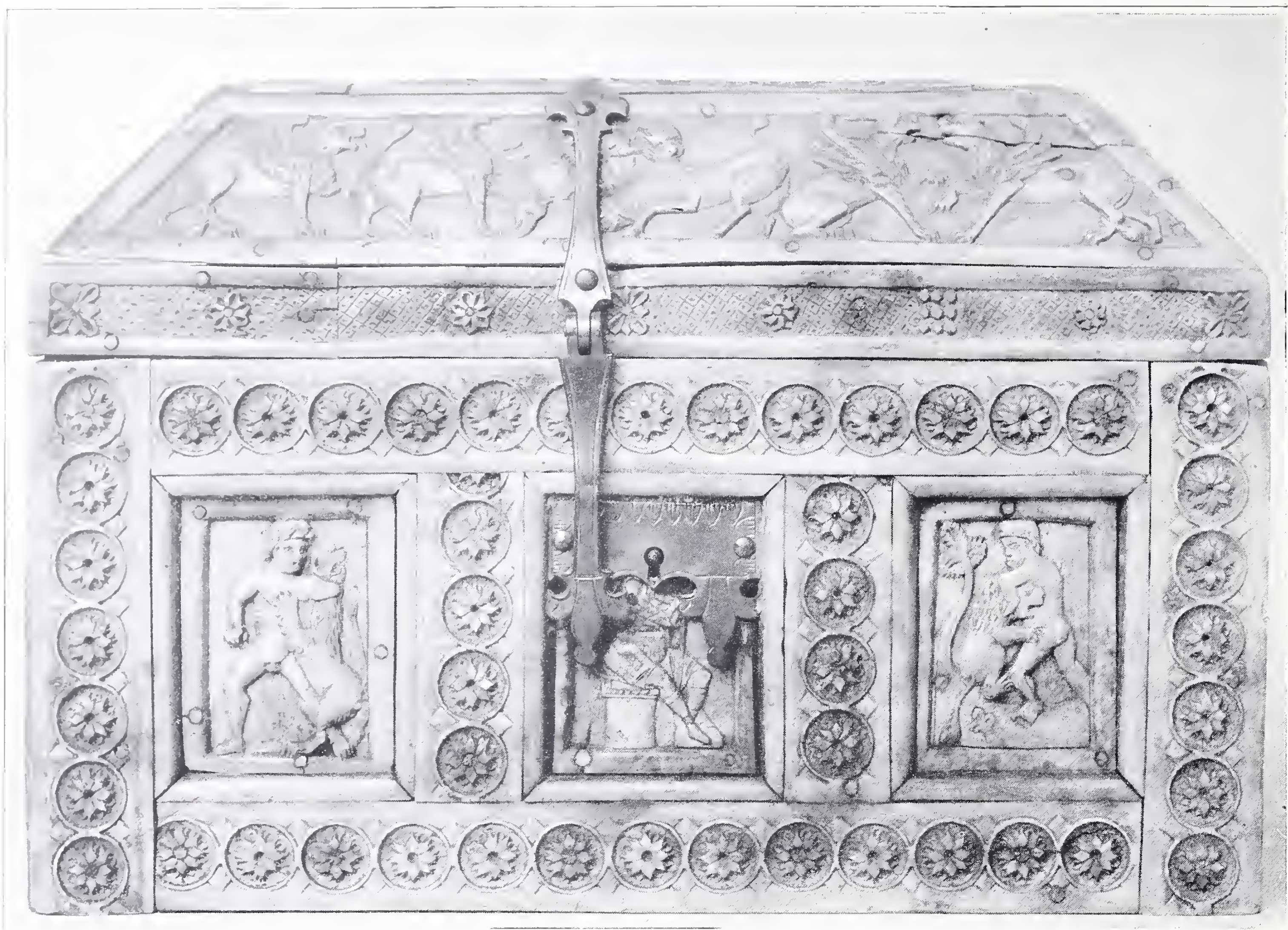
Il est difficile d'établir dans quelle mesure Auguste Dutuit participa aux recherches et aux acquisitions de son frère. Habitant presque toujours Rome, il fut constamment son correspondant et son intermédiaire auprès des marchands



RELIQUAIRE EN FORME DE TRIPTYQUE

Émaux champlevés. — Parties repoussées. — Ornements en pierreries. — Travail rhénan, XII[e] siècle

(Collection Dutuit)



COFFRET EN OS. — Travail italien — IXe siècle
(Collection Dutuit)

et des amateurs italiens : un échange perpétuel de lettres, pleines de renseignements et de confidences, en fait foi. Mais son rôle ne se borna pas à cette collaboration discrète ; non content d'enrichir les séries formées par Eugène, — notamment la collection des majoliques, — à lui seul il créa de toutes pièces le petit musée d'antiquités et le cabinet de médailles qui constituent un département important, à côté des livres, des estampes et des tableaux.

Nous n'avons pas la prétention de donner une idée complète de cet assemblage d'objets d'art en bronze, en or, en ivoire, en argent, mais c'est pour nous un pieux devoir que de le décrire dans ses grandes lignes.

Et tout d'abord il faut citer une statuette romaine, d'une allure imposante et d'une perfection classique, le *Bonus Eventus*, qui fit partie du trésor d'Annecy et dont Auguste Dutuit se rendit acquéreur, vers la fin de sa vie, après de laborieuses démarches.

Puis c'est un *Bacchus adolescent*, trouvé en 1880, à Rome, via del Babuino, dans les fouilles pratiquées sur l'emplacement actuel de l'église anglicane. Elle entra dans la collection en 1899, lors de la vente Hoffmann.

Autre chef-d'œuvre : une reine d'Égypte en *Isis*, debout, dans une attitude guerrière, coiffée d'une couronne d'uræus, vêtue d'une tunique tatulaire à manches courtes, et portant le klaft avec la dépouille de vautour. Superbe spécimen d'un style égyptien grécisé qui occupa longtemps une vitrine d'honneur dans la galerie Giovanni di Démétrio, à Ramleh, et appartint ensuite au comte Tyszkiewicz.

Et je mentionne seulement une très ancienne statue de *Jupiter*, une personnification du *Sommeil*, un *Pâtre grec*, un *Mercure*, un *Hercule italique*, un *Priape*, un *Gladiateur*, achetés à J. Lambros, d'Athènes.

Les bronzes étrusques comptent, entre autres curiosités très anciennes, un groupe de deux personnages d'une incomparable finesse d'exécution, trouvé à Civita-Castellana, un *Discobole*, un *Satyre dansant*, un *Sacrificateur* et un précieux *Miroir gravé*, pièce rarissime, payée 24,000 fr. en 1884.

Il faudrait des pages et des pages pour énumérer seulement les bronzes égyptiens, les bijoux, les objets d'orfèvrerie et d'argenterie qui évoquent l'élégance des patriciennes romaines ; les ivoires minutieusement ciselés, coffrets, statuettes, tessères de jeu ou de comptoir et tessères consulaires ; les verres à boire aux formes étranges, les coupes en terre émaillée, les aryballes, les flacons.

Et ces fragments de fresques retrouvés dans les fouilles de la Farnésina, ces sculptures sur pierre, ces inscriptions sur granit, ces épitaphes disant la mort et racontant un peu

de la vie de Caïus Barbius Museus, architecte militaire, ou d'un obscur soldat de la 9e cohorte prétorienne; ces épitaphes encore de Portia Dyonisia, de Valeria Chreste, de Julia Némésis, la danseuse!

Nous sommes en pleine antiquité. — Avec la série des médailles, nous revenons aux temps modernes, et, sur ces pièces d'or et d'argent, voici de jeunes beautés mieux faites pour nous séduire... Elles ont à peine quatre cents ans.

Elles s'appellent Jeanne Albizzi, femme de Laurent Tornabuoni, Isota de Rimini, Lucrèce Borgia. La numismatique italienne est ici représentée par des œuvres de premier ordre: médaille de Lionel d'Este, gravée par Pisano; médaille de Malatesta, seigneur de Rimini, par Matteo de Posti; de Sigismond Malatesta, de Mahomet II, par Bertolio; des Doria, des Pandaglia de Ferrare; de Jean II Paléologue, de Jacques Trezzo, d'Alphonse V d'Aragon, etc., etc.

Plus loin, vous trouverez les effigies de Philibert le Beau, duc de Savoie, et de sa femme Marguerite d'Autriche, de Louis XI, d'Anne de Bretagne, de Georges d'Estouteville, cardinal-évêque de Rouen, qui fit élever la tour du Beurre, à la cathédrale, et obtint, en 1457, la réhabilitation de Jeanne d'Arc. Enfin je citerai les médailles de François Ier par Romelli, de Catherine de Médicis par Germain Pilon, du président Jeannin, de Marie de Médicis et de son royal époux, chefs-d'œuvre de Guillaume Dupré.

Pour acquérir ces merveilles, Auguste Dutuit procédait de façon hésitante et bizarre. Il attendait des mois, des années avant de prendre une décision, et, comme bien on pense, ces atermoiements lui réservaient plus d'un mécompte. Mais, lorsqu'il avait fixé son choix, rien ne l'arrêtait plus, et, fût-ce au poids de l'or, il obtenait la victoire.

On connaissait son caractère, et bien souvent on l'exploitait. Quand on le voyait arriver dans les salles de vente, chacun se donnait le mot pour épier les désirs du collectionneur et faire monter les enchères, en poussant l'objet de sa convoitise. « Allez-vous-en! lui disait un ami qui l'accompagnait, laissez-moi faire! Et — ajoute le témoin de ces luttes ruineuses, — j'obtenais pour quelques billets de mille francs ce qu'on lui eût fait payer dix fois plus cher. »

* * *

Mais, n'insistons pas davantage sur les petits travers d'un homme à qui nous devons tant. Sachons le juger de plus haut et retenons seulement que la collection des frères Dutuit fut bien leur œuvre à tous les deux.

Si l'aîné peut revendiquer l'honneur de l'avoir formée en grande partie, au cadet revient tout entière la gloire d'avoir consacré tant de travaux et tant d'efforts, en leur donnant une orientation généreuse et définitive.

L'un eut vraiment la vocation. Il acquit pour lui seul, pour satisfaire ses goûts d'amateur et d'érudit; il connut la jouissance de la propriété, l'orgueil de la possession; il affirma sa personnalité: il fut *Monsieur Dutuit*.

L'autre, à coup sûr plus philosophe, s'inspira d'une idée plus large, d'une passion moins égoïste. Il considéra l'amour du beau comme une sorte de religion dont il voulut servir la cause en mettant, un jour, sous les yeux des travailleurs et des artistes les plus rares manifestations du génie humain. L'acte qui couronne sa carrière prouve assez la façon dont il comprit son rôle.

Dès longtemps, ces richesses accumulées chez lui, ces merveilleux dessins enfouis dans des cartons, ces tableaux couverts de poussière, ces mille objets précieux, à peine déballés, exilés au fond des greniers, avaient leur destination fixée dans sa pensée. A quoi bon leur donner un décor, une parure éphémère? Il rêvait pour eux un cadre plus digne.

C'est Paris qu'il a choisi pour réa-



BUSTE DE JEUNE HOMME
Bronze italien — XVe siècle
(Collection Dutuit)



ÉCOLE FLORENTINE. — XVe SIÈCLE — LA VIERGE ET L'ENFANT. — Haut relief, marbre
(Collection Dutuit)

liser son rêve, et Paris écrira son nom, le premier de tous, sur le fronton de son plus beau Palais...

Pour notre Ville, une semblable libéralité est d'autant plus précieuse qu'elle arrive au moment propice, à l'heure où un Musée naissant va s'ouvrir.

Et voici la fortune du Palais des Beaux-Arts désormais assurée... Que ce premier don en entraine d'autres, que la Galerie nouvelle se développe et s'enrichisse, Auguste Dutuit en restera le véritable fondateur.

JEAN ROBIQUET.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS

N° 12 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Décembre 1902



F. BOUCHER. — LE LEVER DU SOLEIL
(Collection Wallace)



F. BOUCHER. — BERGER SURPRENANT UNE BERGÈRE ENDORMIE

Les Boucher de la Collection Wallace

L'installation de la Collection Wallace a été, hors de France, la glorification de l'art français. Notre xviiie siècle y triomphe sous toutes ses formes et dans toutes ses grâces variées. Au milieu d'un mobilier qui serait digne, — et c'est tout dire, — de remeubler le Château de Versailles, abondent les chefs-d'œuvre de la peinture du même temps ; et le maître le plus fécond, le plus fameux, le plus représentatif du siècle aimable, y compte une bonne vingtaine d'œuvres exquises. Même au Louvre, François Boucher, premier peintre du roi Louis XV, n'est pas présenté aussi brillamment que dans cette nouvelle galerie d'Angleterre.

Par un hasard intéressant et qu'il faut mettre en lumière, les plus belles toiles de la collection, dans la série des Boucher, ont été déjà les plus belles au milieu d'une collection non moins notable, — celle de Madame de Pompadour. Elles ont appartenu à la grande protectrice du peintre, à celle qui, sans avoir fait sa fortune à la Cour, — puisqu'il y peignait pour la reine Marie Leczinska dès 1734, — a contribué du moins à l'y soutenir avec éclat.

Boucher a été le peintre favori de la marquise. Il a orné ses magnifiques maisons, Crécy, Bellevue, Saint-Ouen, l'hôtel d'Évreux, les Ermitages, de ses toiles joyeuses et décoratives ; il a fait le portrait de sa fille et peint les ébats de ses chiens ; lorsqu'elle a eu son moment de dévotion, il a décoré de lavis gracieux et point trop austères le livre de l'Office de la Sainte-Vierge, qui lui servait de livre d'Heures ; quand elle a voulu jouer à l'artiste, il lui a donné les leçons premières dont son inexpérience avait besoin ; il lui a fourni les dessins qu'elle reportait, d'une pointe hésitante, sur le cuivre, et il a retouché vigoureusement quelques-unes des eaux-fortes qui nous sont venues sous le nom de la favorite. Surtout, à maintes reprises, il a peint son image, et de tous les maîtres qui nous ont conservé le secret de cette grâce conquérante, c'est lui qui a le plus souvent travaillé et peut-être le plus heureusement pour notre curiosité.

Les portraits de Madame de Pompadour, par Boucher, en originaux ou en répliques d'atelier, sont fort nombreux, et quelques-uns sont l'honneur de collections fameuses. L'artiste l'a peinte sous tous les costumes et dans toutes les attitudes ; sans parler des réminiscences volontaires qu'on devine au milieu de ses mythologies, il s'est plu à faire le portrait de la marquise dans la solitude des parcs, sur le banc où s'attarde sa rêverie, ou dans l'abandon du sofa studieux, accompagnée toujours du livre relié à ses armes et du



F. BOUCHER. — LE COUCHER DU SOLEIL
(Collection Wallace)

carton de dessins posé auprès d'elle. Drouais peindra plus tard la femme politique, qui traite les affaires de l'État à son métier de tapisserie; Boucher a immortalisé la jolie femme, celle qui a vécu pour les arts et pour l'amour.

Un des plus beaux portraits qu'il ait faits d'elle est précisément celui de la Collection Wallace. Je ne crois pas qu'il soit nécessaire d'admettre la supposition du catalogue, qui voit dans le groupe de marbre placé dans le fond de la composition, le fameux marbre de Pigalle, *l'Amour et l'Amitié*, groupe commandé pour Bellevue, et dont le caractère est tout différent.

Il pourrait être question cependant de la paisible et délicate déesse qui présida, à partir de 1752, à la destinée de la favorite royale. Mais il y a tant de jeunesse et de grâce dans le modèle que l'esprit rêve volontiers à une date de fantaisie. L'imagination reporte le briliant portrait à cette année 1745, pendant laquelle se décida le sort de la jolie Madame Le Normant d'Étioles; le jardin où la dame promènerait en grande toilette de cour, son rêve ambitieux, serait ce parc d'Étioles, où l'abbé de Bernis composait pour elle ses plus jolis madrigaux, où Voltaire, pendant que guerroyait le Roi dans les Flandres, adressait à la maîtresse de demain ses adulations intéressées. Le groupe inventé par l'artiste, où une figure de femme accueille avec quelque réserve un petit Amour fort impétueux, semble symboliser, d'une façon assez ingénieuse, l'ardeur du vainqueur de Fontenoy, excitée et contenue à la fois par la jeune bourgeoise parisienne; celle-ci, avisée comme un diplomate, mettait ses conditions, comme on le sait, au couronnement de cette flamme, et ne voulait entrer à Versailles que maîtresse déclarée et marquise.



F. BOUCHER. — MADAME DE POMPADOUR
(Collection Wallace)

Aucun doute ne subsiste sur l'authenticité du portrait, où l'on remarque la présence du petit carlin favori, que Madame de Pompadour a voulu dans toutes ses images. Il n'est pas sans intérêt cependant d'appuyer la tradition d'un bon document, qui n'est autre que le catalogue de la collection du frère de la Marquise, M. de Marigny, mort marquis de Ménars. Le seizième et dernier des tableaux de Boucher présentés en 1782, à la vente de l'ancien directeur des Bâtiments du Roi, est ainsi décrit : « Le portrait d'une dame en pied, vêtue d'une robe de taffetas, garnie de gaze. Elle est dans un bosquet, le bras droit appuyé sur un piédestal qui porte une figure de femme assise et arrêtant l'Amour qui veut l'embrasser. Toile de 3 pieds sur 2 de large. » La « dame » en question n'est autre que la sœur du marquis, discrètement désignée au public, et la toile est bien le Boucher de Londres. Il fut payé par le duc de Chaulnes, à la vente de 1782, la somme dérisoire de 154 livres! A cette date, la réaction était complète contre l'école de Boucher, et les œuvres du maître descendaient aux prix misérables où elles devaient se maintenir pendant un demi-siècle.

C'est sur un autre catalogue que nous retrouverons les deux grands Boucher de la Collection Wallace : *le Lever* et *le Coucher du Soleil*, qui comptent parmi les plus complètes compositions du peintre et aussi les plus célèbres. Les voici décrits dans le *Catalogue des tableaux et estampes de feu*



F. BOUCHER. — LE JUGEMENT DE PARIS
(Collection Wallace)

Madame la Marquise de Pompadour, dressé pour sa vente en 1766, par le peintre-expert Pierre Rémy : « Deux tableaux représentant *le Lever* et *le Coucher du Soleil;* le premier sous l'emblème d'Apollon qui sort de la couche de Téthys, et dans le second le même dieu vient se reposer dans le sein de cette divinité des eaux... Ils sont peints sur toile et portent chacun 9 pieds 10 pouces de hauteur sur 8 pieds de large. » Ce sont si bien les plus importants morceaux de la collection de la marquise, que le rédacteur du catalogue a jugé à propos d'y joindre des remarques particulières : « La composition ingénieuse, les grâces de tout ce qui peut contribuer à rendre des morceaux de la première distinction, se trouvent réunis dans ces deux tableaux. J'ai entendu dire plusieurs fois par l'auteur qu'ils étaient du nombre de ceux dont il était le plus satisfait. Le jugement d'un artiste aussi modeste, et aussi peu prévenu de ses talents que l'est M. Boucher, doit être cru. En outre, les personnes éclairées et impartiales les ont jugés de même. » Tant de bonne « publicité », comme nous dirions aujourd'hui, donna des résultats : les toiles furent adjugées 9,800 livres et passèrent chez M. de Saincy.

Les deux grandes compositions de Boucher avaient, d'ailleurs, une renommée déjà ancienne. Commandées pour être exécutées en tapisserie, à la Manufacture des Gobelins, par Cozette et Audran, elles avaient paru avec un succès considérable au Salon de 1753. Un des grands critiques de l'époque, l'abbé Leblanc, qui était au nombre des amis de Madame de Pompadour et de son frère, décrivait avec admiration cette somptueuse allégorie. Une des Néréides de la suite de Téthys le séduisait particulièrement : « On ne sait, écrivait-il, où M. Boucher trouve les modèles de ce genre de beauté. La touche du pinceau toujours variée fait sentir la force des Tritons et la délicatesse des chairs des Néréides, la transparence de la mer et le vide de l'air... Partout, quelle galanterie et quelle volupté ! » Tel était d'ailleurs le sentiment universel.

Le public se plaisait encore à voir, dans toute cette mythologie de convention exposée par Boucher, des allusions réjouissantes aux triomphes galants de la marquise : c'était elle la déesse des eaux, retenant ou sachant rappeler dans ses bras l'Apollon royal. Peut-être eût-on été mieux inspiré en cherchant, parmi les Néréides, en des groupes où il nous est facile de la reconnaître, la piquante beauté de Mademoiselle Murphy. Elle était le modèle favori du peintre et régnait, à cette date même, sur

les fantaisies de Louis XV. Elle donnait, par le goût persistant qu'elle inspirait, de sérieux ombrages à la marquise délaissée ; car il y avait fort longtemps qu'Apollon ne descendait plus chez Téthys.

On ne saurait trop songer à la marquise, lorsqu'on étudie l'œuvre de Boucher. Les deux noms demeurent inséparables ; elle a inspiré une grande partie des ouvrages de son maître préféré ; elle a elle-même subi profondément son influence ; toute son esthétique de femme de goût, elle la tient de l'homme qui a joué auprès d'elle, tant qu'elle a vécu, le rôle de conseiller, rempli auprès de son frère par l'excellent Cochin.

Ce n'est pas sans raison que Boucher a été le peintre de Madame de Pompadour. Leur caractère, les tendances de leur esprit, leur origine même, tout les rapprochait l'un de l'autre. Mêmes goûts chez l'artiste et chez la marquise, même recherche de la somptuosité décorative, qui n'exclut pas le détail joli, mêmes appels à ce qui flatte les yeux, excite les sens, plaît à l'intelligence sans lui imposer trop d'efforts, même aisance à éliminer tout ce qui ne sert pas le plaisir. Ils ont l'un et l'autre une prodigieuse facilité à comprendre vite, à tirer parti des circonstances, à rechercher les milieux utiles et à les corrompre à leur profit.

L'artiste et la grande dame improvisée sont également brillants, pimpants, admirés ; chacun dans sa sphère est investi d'une royauté consentie de tous ou de presque tous ; mais quelque chose en eux demeure, qui n'est pas la distinction suprême, ni la véritable hauteur de l'esprit. La fille de finance, toute bourgeoise au fond, élevée dans un milieu de traitants et de banquiers du Roi, où la conquête de la fortune est le grand mobile, ayant appris la vie à l'école de l'ambition et du plaisir, restera avide avant tout de luxe et d'hommages ; elle garde, tout auprès du trône et dans le plus haut rang, avec des qualités certaines et de la droiture, les idées morales d'une élève de Voltaire et des goûts de femme entretenue. Le peintre, à son tour, doué d'une fécondité extraordinaire égale à celle des plus grands maîtres, ambitieux de réussir, cherchant le succès dans une flatterie intelligente du public, s'est adapté merveilleusement aux besoins de son temps. Il a inventé la mythologie égrillarde et la bergerade polissonne, à l'usage de tout un monde nouveau qui monte par l'argent et pour qui les jouissances de l'art comptent au nombre des plaisirs que l'argent procure.

Boucher a été le peintre des hôtels de fermiers généraux et des « petites maisons » galantes. Le jour où le roi de France a laissé descendre sa moralité au niveau de celle des financiers à son service, il n'a pas eu à choisir d'autre peintre que le leur. Il l'a gorgé de pensions, chamarré d'ordres, accablé de commandes. Que Boucher soit nommé, en 1765, à la mort de Carle Vanloo, premier peintre de Sa Majesté Très Chrétienne, il en est certes parfaitement digne par ses mérites d'artiste, bien que sa verve commence à se fatiguer et que sa main s'alourdisse ; mais le choix qu'on fait de lui indique, mieux que tout autre événement, le chemin parcouru par le goût public. La charge, qu'a illustrée Charles Le Brun sous le Grand Roi, est tombée en des mains singulièrement différentes. A qui le peintre du Roi et des Grâces doit-il cet honneur inattendu ? Bien que la marquise soit morte depuis deux ans, son influence règne encore à la Direction des Bâtiments du Roi qu'occupe M. de Marigny ; c'est elle qui a valu à son vieil ami Boucher cette faveur dernière de la fortune.

PIERRE DE NOLHAC.



F. BOUCHER. — LA MARCHANDE DE MODES
(Collection Wallace)



AUTEUR INCONNU. — CATHERINE D'ARAGON. (Première femme de Henry VIII.)
(National Portrait Gallery, London)

Les Femmes de Henry VIII

Un très beau livre vient d'être écrit et publié sur Henry VIII : il n'en reste rien à louer pour le texte ni pour la qualité supérieure de la présentation et des figures ; c'est de tous points l'un des plus inédits et des plus rares de la belle série continuée par la maison Goupil depuis quinze ans, avec un succès consacré. L'auteur en est M. A. F. Pollard, membre de l'Académie de Londres, qui a su allier la vérité historique au loyalisme des siens. Une seule chose étonne, et tout à fait, il faut le dire, c'est la médiocrité, l'inélégance de la plupart de ces figures de reines, hors peut-être celles peintes par Holbein, Jeanne Seymour et Anne de Clèves. Laides, revêches, dondons ou maigres, venues de bas lieu, on croirait, sont les autres.

On objectera en vain que le roi Henry, les princes ou les grands lords, que tout le monde anglais avait, en ces temps, des idées fort inattendues sur la beauté, comme chez nous le roi François. Ce que voudront, à cent ans de là, les raffinés, les précieux Anglais de la cour des Stuarts, n'aurait eu alors qu'un succès d'estime. On accorde cela : on accorde même que toutes ces personnes de la cour de Henry VIII furent, dans la généralité, les bien portantes « female » des crayons d'Holbein à Windsor, belles de santé, d'ossature solide et d'exubérances charnues ; alors on ne comprendrait plus la belle Anne Boleyn que voici, ni Catherine Howard, ni surtout cette manière de nonne qu'est Catherine Parr. A la pauvreté de la peinture s'ajoute un je ne sais quoi de maladroit, d'indécis, qui impressionne en vilain. Nos crayons de Chantilly, jadis à Castle Howard, nous montrent des œuvres bien supérieures dans le genre. Quelques-uns des trois cents qu'on y trouve, beaucoup sur les sept ou huit cents que renferme notre Cabinet des Estampes, écrivent une très différente chronique de la cour des Valois. Et cependant nous n'avons pas eu l'exception admirable d'un Holbein ; nous vivons sur la régularité coutumière d'artistes du second rang, les Clouet, les Perréal ou les Bourdichon, petits seigneurs si on les compare au maître de Bâle.

Au fond, Hans Holbein fut-il si goûté en Angleterre, lui qui mettra près de dix ans à trouver le chemin de la Cour, qui aura au-dessus de lui les fameux serjeants paynters, tous les barbouilleurs de la Cité, qui devra attendre l'année 1538 pour faire triompher sa phrase? Encore n'aura-t-il qu'un succès d'estime, lorsque, revenu de Duren avec le portrait d'Anne de Clèves, il aura voulu faire trop bien, et qu'on ne trouvera pas l'original en concordance avec la copie. Ce qu'il faut à Henry VIII, comme plus tard à sa fille Elisabeth, ce sont les images naïves, congruantes à leur esthétique personnelle. Voyez ici près Catherine d'Aragon, la première femme du Roi, celle qu'il a prise dans sa belle jeunesse, et qui, à défaut d'autres qualités, a au moins la beauté du diable : c'est ainsi qu'il l'a voulue. Il est parfaitement incapable de démêler si le même portrait donné par Hans Holbein ne vaudrait pas mieux. En réalité, de qui peut être cette effigie ? De John Brown, de Wright, de Horebout, de Guilhim Stretes ou de Fliccius ? qui le pourrait dire et qui le voudrait ? Pour l'honneur de l'artiste, le silence est souhaitable.

Dans ce portrait nous avons la Reine sur ses trente ans, au temps où Anne Boleyn, revenue de France, a été attachée à sa personne, et lui fait la lecture pendant les séances de tapisserie. Catherine n'est point encore la « Reine incestueuse » que tout à coup le Roi découvrira après dix-huit ans de ménage; or, Henry qui a épousé en sa personne la femme de son frère Arthur, ne veut pas être incestueux, il a, pour cela, bien trop de scrupules. C'est d'ailleurs l'avis d'Anne Boleyn, qui le lui a fait remarquer dans un bal masqué chez le légat Wolsey.

Anne Boleyn



AUTEUR INCONNU. — ANNE BOLEYN. (Deuxième femme de Henry VIII.)
(National Portrait Gallery, London)



HANS HOLBEIN. — JANE SEYMOUR. (Troisième femme de Henry VIII.)
(Galerie du Belvédère, Vienne)

entre en scène; elle est la madame de Chateaubriand de l'autre Claude de France qu'est la reine Catherine d'Aragon. Elle vient de France où, toute enfant, elle est passée avec Marie Tudor, sœur de Henry VIII, mariée au vieux Louis XII. Anne avait alors neuf ans; on l'avait confiée à un du Moulin, seigneur de Briis, pour lui enseigner le français et lui donner l'usage de la cour. A Briis, elle avait été compagne d'une des filles de la « Petite Bande, » Charlotte du Moulin, dite Bry, que Marot chante en ses *Etrennes*, et qui deviendra plus tard la belle Madame de Lauzun. Anne apporte en Angleterre quelque grâce, du charme, une impertinence, et des habits d'une coupe plus aimable. Elle a adopté le chaperon des Françaises, celui de la grand'sénéchale, Diane de Poitiers, et de toutes les filles de la « Petite Bande ». Elle intéresse Henry VIII par le ragoût un peu aguichant de ses saillies, et le joli jeu de ses effarouchements. Elle tient de Marguerite de Valois certaine histoire de la fille « qui veut bien être femme, mais point la maitresse; » elle monte la cervelle de ce gros homme, expert en théologie, et que les femmes troublent comme un collégien. Il lui écrit des lettres, l'une est au Vatican, où elle est venue grossir un dossier; il se dit « attainct du dard d'amours! » Peut-être est-ce le temps où le barbouilleur royal a pris Anne Boleyn, avec le B. de son collier qu'elle n'eut probablement plus porté étant reine. Pourtant il y avait d'elle une autre effigie, elle en Anglaise, avec le chaperon en faitière, jolie, mutine, que possédait le comte d'Arundel, en 1645 lorsque Wenceslas Hollar le grava. Mais, je l'ai dit, Holbein n'est encore personne à la cour d'Angleterre; nul doute que le Roi n'ait préféré l'œuvre officielle, celle que voici (page 8), où les yeux manquent d'équilibre, et les traits, de vérité. Bien plus tard, sous le règne d'Élisabeth qui était sa fille, le graveur Elstrake voudra montrer la reine, mère de la Reine, « Queen's mother », et ce sera l'effigie d'Holbein qu'il reproduira. Il aura même une façon charmante d'expliquer le billot final dans la légende: « She departed this lyffe in the year of our Lord God 1535 *(sic)*. » *(Elle a quitté cette vie l'année de Notre Seigneur Dieu 1535.)* Les artistes ont quelquefois dans le langage de ces habiletés qui leur manquent dans le métier. Elstrake a fait une Anne Boleyn peu séduisante, ce qui était une autre courtisanerie envers Élisabeth.

Anne avait très brutalement cédé la place à Jeanne Seymour. Celle-là est d'origine normande, car *Seymour* c'est *Saint Maur*, et la descendante des compagnons du Conquérant a gardé le type des femmes du pays de Caux. Elle est sévère, pincée, austère. Sa bouche est sans lèvres et ses yeux sans douceur. Dans le ravissant portrait d'Holbein, elle expose ses instincts de fermière cossue, qui, le dimanche, étale sur elle ses plus flambantes parures: brocarts flamands, velours, orfèvreries merveilleuses. Jeanne sera la mère du seul fils de Henry VIII; elle a la vertu puritaine, de l'habileté, surtout celle de vivre très peu. Chose peu croyable! Hans Holbein, à l'avènement de Jeanne, n'est encore à Londres qu'un artiste étranger; le Roi continue à l'ignorer. S'il dessine de Jeanne l'admirable crayon, aujourd'hui conservé à Windsor, son nom à lui ne figure point à l'*Etat* royal. Ce crayon, sur lequel il brodera par la suite le splendide portrait de Vienne reproduit ici, sur lequel il fera l'autre portrait dans ce moment au musée de la Haye, un troisième autrefois possédé par le comte d'Arundel, d'autres encore, cette œuvre capitale, humaine, trop vraie, il l'a exécutée en hâte durant une cérémonie. La preuve en est combien il est peu fixé sur certains details de physionomie, comme, des yeux petits et brides du portrait de Vienne, il fera les grands yeux étonnés de celui de la Haye. Et c'est la parure aussi qui a été changée. Dans le



HANS HOLBEIN. — ANNE DE CLÈVES. (Quatrième femme de Henry VIII.)
(Musée national du Louvre, Paris)



AUTEUR INCONNU. — CATHERINE HOWARD. (Cinquième femme de Henry VIII.)
(National portrait Gallery, London)

portrait de Vienne ici reproduit, le collier d'orfèvrerie a été serti de pierres précieuses, les manches sont de brocart et les revers de broché ; à la Haye ou dans le portrait d'Arundel, le collier est en perles simples, les manches sont claires, tout est moins solennel et moins somptueux. Je croirais ces deux derniers exécutés du vivant de la Reine ; l'autre, le splendide, commandé par le Roi après la mort de la jeune femme, lorsque Holbein est enfin chez Henry VIII en titre d'office, c'est-à-dire entre 1538 et 1543.

Il y est si bien que c'est lui qu'on charge à présent de courir le monde à la recherche des princesses à marier. Le prince ne peut rien seul ; il a entendu parler de deux sœurs jolies, les filles du duc de Clèves, Anne et Amélie ; il leur dépêche Hans Holbein. A Duren, où il les rencontre, Holbein prend des jeunes filles un crayon rapide, enjolivé, flatteur, celui qui devra tenter, où il montre une sorte de Gretchen fraîche, sans malice, avec les étonnements d'une petite Pandore ouvrant sa boite. Holbein a été galant. Au déballage, quand la fille se montre en chair et en os, Henry VIII trouve l'échantillon embelli, il le dit dans une moue : « C'est une cavale flamande ! » Peut-être vaut-il mieux pour Anne qu'il en soit ainsi, car on l'a, dans le temps, promise au marquis de Lorraine, et ce sont là des aventures que l'ombrageux monarque sait invoquer à propos. Il est donc heureux pour elle qu'on la dédaigne, qu'on la relègue en un château et qu'on lui offre 5.000 marks pour se taire. Le tableau d'Holbein au Louvre est une œuvre ultérieure du peintre royal, peut-être demandée par la recluse, « la sœur adoptive », comme la nomme Henry dans ses paperasses ironiques de pince-sans-rire.

D'ailleurs, avant qu'elle ait paru à Londres, en décembre 1539, les Papistes lui ont trouvé une rivale, Catherine Howard. Entre les deux filles, la petite Allemande docile et fraiche, et la belle Anglaise toute pleine de très jolis talents de cour, Henry n'a point hésité. En vérité, persuadons-nous que la figure de Catherine ici montrée trompe le vrai, car l'artiste n'y a guère mis de charme. Catherine a vingt et un ans, elle en paraît quarante ; elle est rude, hommasse, inélégante ; si elle a pu séduire le Roi qui commençait à s'y connaître, après tout, elle devait « signifier » mieux que cette peinture ne dit. Il y eut d'elle un autre portrait reproduit par Hollar, en 1645, et par Houbraken dans le XVIIe siècle ; on imaginerait volontiers que celui-là fût celui de Derham, le complice avant la lettre. Car on verra Catherine monter à l'échafaud, comme Anne Boleyn, sous le même prétexte, l'abomination d'avoir osé être femme avant que de plaire à Sa Grâce le roi Henry. La réalité offre au Roi motifs à réflexions pleines de sagesse. Il se dit qu'à faire tant que prendre les restes d'autrui, mieux valait la veuve. Ce fut l'avis de Thomas Parr, de Kendal, dont justement la fille Catherine venait de perdre le lord Latimer, de la maison de Nevill, son époux. Sans doute, Catherine aussi avait quelque beauté, car le Roi ne se décidait plus que sur preuves ; mais cette fille de ferme mafflue, demi-nonnain, demi- « chambermaid », est ce qu'un médiocre artiste pouvait tenter de pis, et ce que les Papistes malicieux avaient pu découvrir de plus cruel pour venger Catherine Howard. Tout de même l'échafaud la guetta ; elle avait la langue trop bien pendue dans les discussions théologiques ; le Roi n'aimait pas qu'on lui clouât la bouche. Elle eut l'esprit de s'avouer vaincue et se sauva. Il était temps ! Le bourreau attendait dans la pièce voisine.



CATHERINE PARR
Collection du comte d'Ashburnham, Ashburnham castle (Sussex)

Quelle idée nous ferions-nous de la cour de Henry VIII, si le Bâlois Hans Holbein eût manqué au monde ? Ce ne sont ni Horebout, ni Fliccius, ni Guilhim Stretes, ni vraisemblablement John Brown ou Wright qui nous eussent renseignés sur les femmes de « Barbe bleue ». Sans eux et sans lui, nous eussions pu les croire semblables à celles de la « Petite Bande » du roi François ; c'eût été tant mieux pour elles !

H. BOUCHOT.

Les ACCROISSEMENTS des MUSÉES

Musée du Louvre

Depuis les derniers remaniements des salles de dessins, Jules Jacquemart, jusque-là absent du Louvre, y figure glorieusement. Ses œuvres y sont si nombreuses et si belles, que jamais, nulle part, le maître ne fut aussi bien représenté, et si l'on se souvient que toutes furent données ou léguées, on peut juger combien notre grand Musée national est populaire, combien aussi est large la générosité des amateurs français.

Le premier, Barbet de Jouy, collaborateur de Jacquemart aux *Gemmes et Joyaux de la Couronne*, lègue deux vues de Paris, prises des fenêtres du Louvre : on put admirer longtemps ces peintures au Luxembourg ; elles ont pris place, récemment, près des vingt-deux aquarelles que Madame la baronne Nathaniel de Rothschild a laissées au Louvre. On sait l'admiration de cette dame artiste pour le talent de son maître; elle voulut que le public pût le connaître et l'aimer mieux, aussi joignit-elle cette superbe série de paysages de la côte méditerranéenne, des Cévennes, d'études et d'illustrations, aux tableaux italiens, à la *Laitière* de Greuze, qu'elle léguait à l'État. Un si bel exemple eut vite des imitateurs; Madame Masson, sœur de Jacquemart, envoyait bientôt au Conservateur des peintures deux aquarelles du maître, dont son propre portrait, qui devaient compléter le magnifique ensemble formé par Madame de Rothschild ; plus récemment, M. Fenaille, le riche et généreux amateur, donnait dix dessins, acquis par lui à la vente après décès de Jacquemart.

Ces dessins, représentant des vases en pierres dures de la Galerie d'Apollon, étaient destinés, à l'origine, à former un troisième volume aux *Gemmes et Joyaux*, volume qui ne fut pas terminé et ne parut pas; ils n'ont jamais été gravés et sont encore inédits. En outre, ils sont d'une qualité très rare, et l'on sait avec quelle extraordinaire maîtrise Jacquemart savait reproduire, par le crayon, les différentes matières des objets qu'il représentait. Jamais il ne dessina, avec plus de sûreté et de précision, des vases de formes variées, d'agate, de porphyre ou de cristal de roche, aux montures d'or ciselé ou d'émail précieux. Il était du reste naturel qu'ayant déjà exécuté les dessins des deux premiers volumes, Jacquemart eût acquis, pour les dessins du troisième, une habileté plus étonnante encore. Par leur exceptionnelle qualité et par les objets représentés, M. Fenaille jugea que la vraie place de ces œuvres était au Louvre, et, avec une grande simplicité qui donnait encore plus de prix à son acte, il nous demanda de les envoyer prendre chez lui.

La générosité des amateurs impose quelques devoirs au Louvre : il serait, en effet, un peu humiliant pour lui de ne s'accroître que grâce à l'initiative privée, alors surtout qu'il peut aujourd'hui disposer de quelques ressources; il a le devoir, et il le sait, de faire parfois des acquisitions importantes. On a déjà signalé ici l'entrée dans notre grand Musée de deux très beaux portraits de David; il nous est agréable de mentionner



JULES JACQUEMART. — DESSIN D'UN VASE EN MARBRE INCRUSTÉ D'OR ET D'ARGENT. — Musée du Louvre. — *(Don de M. Fenaille)*



JULES JACQUEMART. — DESSIN D'UNE AIGUIÈRE EN ONYX
Musée du Louvre. — *(Don de M. Fenaille)*

aujourd'hui dans le même département l'achat d'un primitif hollandais de premier ordre. Cette affaire, qui vient d'aboutir heureusement, était engagée depuis trois ans déjà, entre le Conservateur des peintures et le propriétaire du tableau : œuvre précieuse et indiscutable, d'une admirable conservation, du grand et sympathique Gérard de Saint-Jean, originaire de Haarlem, vivant dans la seconde moitié du XVe siècle et dont les peintures sont très rares, car il mourut à l'âge de vingt-huit ans.


JULES JACQUEMART. — DESSIN D'UNE AIGUIÈRE EN ONYX
Musée du Louvre. — *(Don de M. Fenaille)*

A peine peut-on en citer quatre ou cinq. Le Musée de Vienne possède un volet de triptyque, autrefois peint sur les deux faces, mais dédoublé aujourd'hui. Ce retable avait été exécuté pour le maître-autel du couvent des Chevaliers de Saint-Jean, près de Haarlem, où Gérard avait été élevé, et d'où lui vint son nom. L'autre volet et le panneau central furent détruits pendant les guerres religieuses, mais le fragment subsistant permet de bien caractériser la manière du peintre. Julien l'Apostat y est représenté faisant incinérer les ossements de saint Jean-Baptiste et disperser leurs cendres. De nombreux spectateurs, qui tous sont d'admirables portraits, assistent à la cérémonie. Outre ses qualités brillantes de metteur en scène, de paysagiste et de coloriste, Gérard se révèle portraitiste si excellent que l'on ne sait vraiment pourquoi on ne lui a jamais attribué de portraits isolés, alors qu'il dut certainement en exécuter un bon nombre et que quelques-uns doivent subsister encore. Sur l'autre côté du panneau est peinte une Descente de Croix; ce qui donne à cette scène de disposition traditionnelle, un caractère très particulier, c'est le magnifique paysage où elle se déroule, ce sont les physionomies et les attitudes bien observées sur nature et nullement conventionnelles des personnages, c'est surtout la beauté du ton et l'harmonie de l'ensemble. A côté de ces deux œuvres indiscutables et typiques, à peine a-t-on réussi à grouper un très petit nombre de peintures dignes de cet excellent maître. La Hollande qui, par ses querelles religieuses et ses guerres contre l'étranger, sut mal protéger les ouvrages de ses vieux artistes antérieurs à la Réforme, prétend, toutefois, posséder deux œuvres de Gérard de Saint-Jean. L'une est au Musée d'Amsterdam, et représente, de façon assez singulière, la famille de la Vierge assemblée dans une église; l'autre, conservée au Musée archiépiscopal d'Utrecht, nous montre le Christ mort, entouré des instruments de la Passion. Citons en outre un triptyque représentant l'Adoration des Mages, actuellement dans une collection à Prague. Mais il nous plaît surtout de vanter ici un petit panneau encore inédit que l'Exposition récente de Bruges a révélé à la curiosité des critiques et des savants, à l'admiration des amateurs et des artistes.

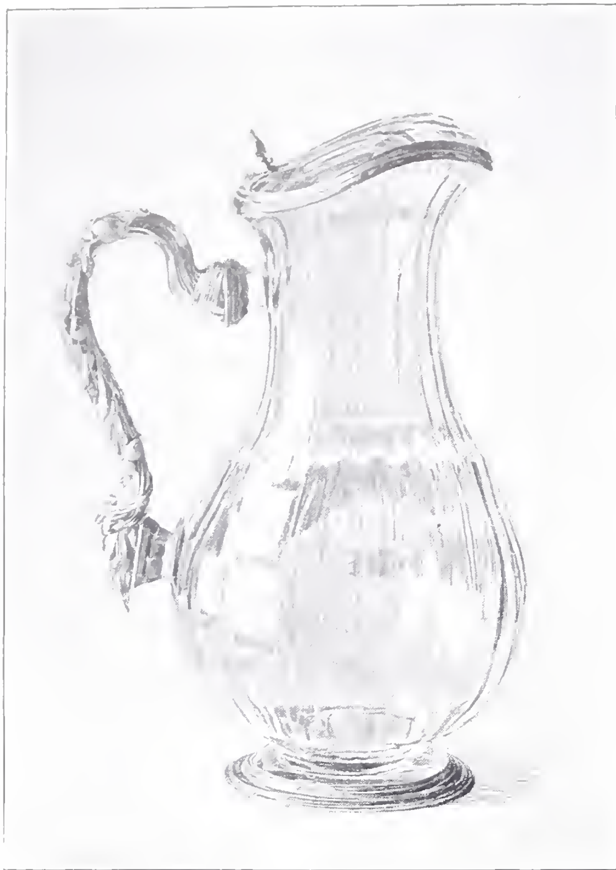
Dans un paysage très verdoyant, sur des prairies parsemées de fleurs et parcourues par des rivières serpentant entre des joncs et des iris, saint Jean est en méditation; il est vêtu grossièrement d'une tunique de peau de chèvre et d'un manteau violet, mais l'expression méditative, un peu douloureuse, de son visage est d'une vérité et d'une puissance étonnantes. L'exécution de cette peinture est fine et précieuse, exempte de sécheresse : c'est une œuvre exquise, de celles qui devaient arracher à Dürer ce cri d'admiration rapporté par Van Mander : « En vérité en voici un qui fut peintre dès le sein maternel ! » On nous annonce que le Musée de Berlin vient d'en faire l'acquisition.


JULES JACQUEMART. — DESSIN D'UNE AIGUIÈRE EN MARBRE
Musée du Louvre. — *(Don de M. Fenaille)*


JULES JACQUEMART. — DESSIN D'UNE COUPE EN LAPIS
Musée du Louvre. — *(Don de M. Fenaille)*



JULES JACQUEMART. — DESSIN A LA MINE DE PLOMB D'UNE NACELLE EN LAPIS-LAZULI. MONTURE EN ORFÈVRERIE ÉMAILLÉE (XVII[e] SIECLE)
Musée du Louvre. — *(Don de M. Fenaille)*



JULES JACQUEMART. — DESSIN D'UNE AIGUIÈRE EN CRISTAL DE ROCHE
(Don de M. Fenaille)



JULES JACQUEMART. — DESSIN D'UN VASE EN CRISTAL DE ROCHE
(Don de M. Fenaille)

Le Louvre aussi possède depuis peu une des œuvres les plus délicates et les plus importantes de ce charmant artiste, et si la reproduction qui accompagne ces lignes nous dispense d'en faire une description détaillée, nous pensons toutefois devoir signaler l'heureuse disposition de la scène dans un magnifique paysage, et quelques-unes de ses qualités d'exécution. La comparaison avec un tableau, représentant le même sujet, par le maître de Gérard, Albert Van Ouwater, conservé au Musée de Berlin, est tout à l'avantage de l'élève, dont Van Mander disait très justement : « Il a non seulement égalé son maître, mais l'a surpassé, notamment par la valeur de ses compositions, l'excellence des figures et des expressions, bien qu'il ait pu lui céder sur d'autres points tels que le fini, la délicatesse et la netteté du travail. »

De Van Ouwater à Gérard de Saint-Jean, le progrès est considérable : le premier est encore un pur « *gothique* » par la raideur de ses personnages, l'immobilité de leur physionomie, leur gesticulation maladroite, par le plissement anguleux des étoffes, par la minutie extrême de l'exécution ; l'autre, plus dégagé des formules, se rapproche davantage de la nature, ses personnages sont heureusement groupés, leur expression est toujours vraie, souvent élevée : son Christ annonce déjà les Christ de Rembrandt ; ses colorations sont harmonieuses et chaudes, son exécution est franche et solide, délicate aussi dans certains détails, comme le manche ciselé d'un poignard ou le damas d'or d'une étoffe. Chez ce peintre, on aperçoit déjà les belles qualités de facture et de coloris qui seront la gloire de l'école hollandaise.



JULES JACQUEMART. — DESSIN D'UNE COUPE EN ONYX
(Don de M. Fenaille)

On ne connait pas le nom du donateur agenouillé à gauche, ni de sa veuve qui se dissimule à droite et qui, sans doute, commanda le tableau en souvenir de son mari ; aucun indice ne peut même guider les recherches ; on ignore à quel monument cette œuvre était destinée. Il est permis de supposer toutefois qu'elle se trouvait aux environs de Haarlem, d'où Gérard ne s'éloigna sans doute jamais, lorsque les Espagnols mirent le siège devant cette ville en 1573 ; elle partagea alors, probablement, le sort de la *Résurrection de Lazare* de Van Ouwater, enlevée par les vainqueurs, car c'est en Espagne que Jules Renouvier l'acquit en 1856 ; il la publiait l'année suivante, l'attribuant déjà, très justement, à Gérard de Saint-Jean ; son neveu, M. le baron d'Albenas, en hérita et ne s'en dessaisit qu'en faveur du Louvre.

Les lignes précédentes étaient déjà depuis quelque temps écrites, lorsque M. de Vandeul, s'inspirant des traditions



GÉRARD DE SAINT-JEAN. — LA RÉSURRECTION DE LAZARE
Deuxième moitié du xve siècle. — *Ancienne collection d'Albenas-Renouvier*
(Musée du Louvre)



Cliché Giraudon.

PIERO DI COSIMO. — NOCES DE THÉTIS ET DE PÉLÉE
Musée du Louvre. — *(Don de M. de Vandeul)*

de générosité de sa famille — il est arrière-petit-fils de Diderot et le cousin de M. Grandidier — donnait au Louvre six tableaux de grand intérêt et de qualité peu commune. L'un, une *Bethsabée* signée de Cornélis Drost, est une fort bonne peinture, solide et non exempte de délicatesse de ce maître rare et peu connu que l'on a souvent confondu avec Fabritius et Rembrandt lui-même. Il s'est certainement servi ici du même modèle que le maître utilisa pour peindre la Bethsabée de la salle La Caze.

Excepté une *Sainte Famille*, de Bronzino, — dont le musée de Vienne possède une répétition — d'une conception large et d'une exécution puissante, se détachant sur un très beau paysage, les tableaux italiens donnés par M. de Vandeul peuvent être classés parmi les primitifs. Deux cassoni, représentant *les Noces de Thétis et de Pélée*, d'après Catulle, sont, à n'en pas douter, l'œuvre de Piero di Cosimo, dont les scènes mythologiques sont d'une fantaisie et d'un pittoresque si curieux. On pourra désormais l'apprécier sous cet aspect favorable au Louvre où il ne figurait jusqu'ici qu'avec un grand tableau d'autel provenant de la collection Campana.

Ce n'est toutefois ni l'école hollandaise, ni la florentine que le don de M. de Vandeul enrichira le plus, mais bien l'école vénitienne. Bien peu des prédécesseurs de Giorgione et du Titien étaient convenablement représentés au Louvre. Nous avons dit ailleurs qu'entre autres lacunes, il ne s'y trouvait aucune peinture des fondateurs de l'école, des Bellini. Aujourd'hui, grâce à ce généreux donateur, le plus grand des deux frères Giovanni figure maintenant au Louvre, avec une œuvre



CORNÉLIS DROST. — BETHSABÉE
Musée du Louvre. — *(Don de M. de Vandeul)*



Cliché Giraudon.

PIERO DI COSIMO. — NOCES DE THÉTIS ET DE PÉLÉE
Musée du Louvre. — *(Don de M. Vandeul)*

de grande valeur : un portrait de jeune homme, imberbe, et portant les cheveux longs, droits et soignés à la mode vénitienne, coiffé et vêtu de noir, sans aucun ornement ; sa silhouette sombre et calme se détache fortement sur un fond de ciel bleu parsemé de nuages. L'expression du visage est empreinte de noblesse et de fierté; l'exécution en est très simple et très ferme : selon les procédés du maître, les moindres subtilités du modelé sont obtenues par de légers glacis; aucun éclat de ton dans cette belle peinture : la couleur y est aussi aristocratique que la ligne.

L'autre portrait, œuvre du disciple Vincenzo Catena, n'offre pas la même noblesse avec ses joues creuses, son nez mince, ses yeux ronds, son large menton ; toutefois, ses cheveux roux sont disposés encore avec soin ; son habillement n'a plus la sobriété de l'autre : un manteau doublé de fourrure recouvre sa tunique de moire cramoisie. Une composition symbolique peinte au revers, augmente l'intérêt de ce portrait. Dans un paysage quelque peu vénitien, parmi divers animaux, un grand vase de marbre au bord duquel deux génies sont appuyés, est posé sur un rivage ; un oranger y est planté, supportant à ses branches un écu aux armes du personnage qui, d'après les savantes recherches de M. le vicomte d'Agiout, est Pierre-Paul Millini. Cette œuvre, d'une très belle exécution, est, comme les précédentes, d'une conservation parfaite.

Pourra-t-on, par cette rapide analyse, juger de l'importance du don de M. de Vandeul, de la qualité exceptionnelle et de la valeur de ces peintures, et de la générosité grandiose de ce nouveau bienfaiteur du Louvre?

JEAN GUIFFREY.



GIOVANNI BELLINI. — PORTRAIT D'HOMME
Musée du Louvre. — *(Don de M. de Vandeul)*



VINCENZO CATENA. — PORTRAIT DE P.-P. MILLINI
Musée du Louvre. — *(Don de M. de Vandeul)*



Phot. Meisenbach Riffarth & Co (Berlin). A. PALAMEDESZ. — SOCIÉTÉ JOYEUSE

LE MUSÉE DE LA HAYE

1895-1902

Depuis la publication de la dernière édition du « *Catalogue raisonné du Musée royal de la Haye* » en 1895, soixante-neuf tableaux sont venus enrichir le Mauritshuis. Si l'on en déduit les œuvres prêtées pour un temps et qui sont retournées à leurs propriétaires, on trouvera que notre Musée possède quarante-deux tableaux de plus qu'en 1895.

Parmi ceux-ci il y a quelques chefs-d'œuvre qui sont suffisamment connus de nos lecteurs pour qu'il soit nécessaire d'y revenir aujourd'hui. Ainsi, l'admirable *David jouant de la harpe devant Saül*, de Rembrandt, a été vu à l'exposition des œuvres du maître, où il fut acheté par le Directeur du Musée qui l'a prêté au Mauritshuis; ainsi les deux petits tableaux de Rembrandt, *Vieille Femme en prière* et *Portrait de la sœur du peintre*, sont gravés dans le grand ouvrage de Bode; enfin *le Chardonneret* de Carel Fabritius, jadis en la possession du critique d'art français Théophile Thoré (Wm Burger) et acquis en 1896, a été fréquemment reproduit.



J.-B.-S. CHARDIN. — NATURE MORTE
(Musée de la Haye)

A côté de ces œuvres, il convient d'insister sur des acquisitions ayant porté sur des tableaux plus ignorés : d'abord deux chefs-d'œuvre de Frans Hals : le premier, un cavalier du XVIIe siècle, aux moustaches retroussées, au visage réjoui qu'ombrage un feutre à larges bords, tandis qu'un col magnifiquement brodé se détache sur la couleur sombre du

vêtement. Ce tableau est encore dans son vieux cadre d'ébène noir, et ne paraît jamais avoir quitté la Hollande, chose assez rare, lorsqu'on songe que la plupart des œuvres acquises en ces dernières années par les musées hollandais viennent de l'étranger. L'autre tableau de ce même maître a été prêté, depuis 1899, au Musée de la Haye par une famille hollandaise. C'est le portrait d'un homme, sans doute un certain Willem Croes, dont les descendants vivent



Phot. Meisenbach Riffarth & Co (Berlin).

PIETER QUAST. — JOUEURS DE CARTES
(Musée de la Haye)

aujourd'hui en Allemagne. L'œuvre que nous reproduisons ici est exécutée sur bois, mesure 47 centimètres de hauteur sur 34 de largeur, et appartient à la période la plus brillante de la carrière de Hals. La fraîcheur de la peinture est telle qu'on la croirait d'hier. Le fond, sur lequel figure en bas le monogramme F.H., est d'un vert sombre et fait ressortir le velours noir de l'habit, le blanc des manches et du col, et le teint rougeâtre de cet homme, qui semble avoir été un bon vivant. Les mains, d'un modelé admirable, sont plus belles encore que le visage.

Un autre petit tableau, acheté en 1897 pour le Musée, attire également notre attention par la manière facile et précise avec laquelle il est peint. C'est un portrait par Adriaen Brouwer, où le peintre s'est probablement représenté lui-même, en buste, vêtu d'un habit brun, tête nue, sur un fond de paysage, avec des collines, dont le ton est d'un brun clair verdâtre sous un ciel gris.

On ne peut s'empêcher de reconnaître qu'il y a un certain rapport dans l'exécution de ces deux tableaux, ce qui suffirait à faire conclure, — si on ne le savait déjà, — que les deux maîtres se connaissaient. Brouwer fut, en effet, élève de Hals, ce qui explique fort bien la parenté de ces deux œuvres.

Pieter Codde fut, lui aussi, quoique différemment, influencé par Hals; on sait qu'il était un disciple de ce maître et qu'il l'aida même à exécuter un *tableau de corporation* qui est au *Rijks-Museum* d'Amsterdam. Le petit tableau de Codde, qui a été prêté au Musée royal depuis quelques années, est de sa première période. C'est un petit portrait soigneusement peint, signé du monogramme P. C., et qui représente un homme et sa femme, revêtus de leurs habits de fête, debout, au milieu de leur chambre, dans une attitude naïve et simple. La composition, elle aussi, respire la vérité la plus scrupuleuse; Codde a tout simplement peint ces humbles gens tels qu'ils se présentaient à lui dans leur pose simple et dénuée d'apprêt.



FRANS HALS. — PORTRAIT D'HOMME
(Musée de la Haye)

Une des salles de portraits s'est enrichie dernièrement d'une gracieuse effigie de femme, peinte en 1627, par Paulus Moreelse, et que son propriétaire, le docteur Bredius, veut bien nous autoriser à publier. On regrette toutefois de ne plus trouver dans la gravure le rouge éclatant de la jupe rayée de broderies d'or, et toutes les trouvailles savoureuses du coloriste.

C'est là un des meilleurs morceaux de Moreelse, quoique le dessin des mains et des vêtements manque un peu de relief. Par contre, les traits de la jeune fille ont quelque chose de si naturel et de si charmant, que l'on pardonne volontiers à l'artiste cette petite imperfection. On ignore le nom de cette jeune fille dont Moreelse a peint deux années auparavant (1625) un portrait en buste qui se trouvait à l'Exposition de l'art ancien à Utrecht en 1894. Moreelse fut, il est presque inutile de le répéter, un élève de Mierevelt, dont il dérive en ses portraits qui sont toutefois plus distingués que ceux de son maître. Moreelse fut un de ces hommes admirables et universels comme la Hollande en produisit au XVII[e] siècle. Il fut, non seulement peintre de portraits, d'histoire et de genre, mais architecte et magistrat respecté dans Utrecht, sa ville natale. Il y fut le fondateur de la confrérie de Saint-Luc et eut nombre d'élèves.

Notons maintenant le portrait du célèbre amiral hollandais de Ruyter (1606-1676), par Karel du Jardin, et le portrait de *la Mère de Rembrandt*, par Gérard Dou. Le dernier portrait ferme pour ainsi dire la période où ce peintre fut élève de Rembrandt (1632). Cette œuvre remarquable, attribuée autrefois à Rembrandt lui-même, nous montre la mère du grand artiste de profil, vêtue



P. MOREELSE. — PORTRAIT DE FEMME
(Musée de la Haye)

d'un manteau bleu foncé, lisant l'Évangile de Saint-Luc.

Au point de vue de la peinture de genre, le Musée s'est aussi enrichi depuis 1895 de bien des peintures importantes. Voici d'abord un excellent spécimen de l'art d'Antony Palamedesz (le z est l'abréviation de « zoon » : fils de) Stevaerts, c'est une peinture très fraîche et dans un excellent état de conservation. Le ton de la veste rouge du garçon occupé près du dressoir à verser du vin domine dans le fond du tableau. L'homme qui fume, la main sur la hanche et le pied droit en avant, est un type que l'on retrouve souvent dans les tableaux de Palamedesz, et notamment dans celui du Musée de Bruxelles, qui est moins clair et moins frais. Il est signé et daté de 1632.

Le tableau qui attire maintenant notre attention fut jadis attribué à Brouwer, mais est en réalité de la main de Pieter Jansz Quast, peintre probablement inconnu à la plupart de mes lecteurs, qui naquit à Amsterdam en 1606, et y mourut en 1647, après avoir vécu alternativement à Amsterdam et à la Haye. Dans la première ville il semble avoir fait connaissance de Brouwer et de ses œuvres; beaucoup de ses œuvres ressemblent en effet tellement aux œuvres de Brouwer, qu'on les confond dans le commerce de tableaux, ce qui fut aussi le cas avec l'œuvre qui nous occupe.

La vie privée du peintre fut irrégulière et dissolue, et il put souvent contempler dans son propre intérieur les scènes d'orgie qu'il représente si bien. Le tableau que nous reproduisons de lui est peint avec un tel brio que l'on en oublie la grossièreté de la scène. Dans une auberge, des paysans et des bourgeois jouent aux cartes. L'un d'eux, les jambes étendues, montre à son partenaire qu'il a les quatre atouts et qu'il va gagner, tandis que la figure de son adversaire s'allonge. A côté de lui, un spectateur, qui voit sa déconfiture, le saisit par le bras en éclatant de rire. Dans le fond, un violoniste, assis sur un tonneau, regarde, et, de l'autre côté, un ivrogne, endormi, est rafraîchi d'une douche de bière par un de ses camarades. On le voit, Quast, pas plus que Steen ou que Brouwer, ne nous conduit dans une société très policée, mais qu'importe, puisque ses sujets sont traités avec autant d'habileté technique que de force d'observation!

Parmi les tableaux de Jan Steen dont le Mauritshuis possède quelques chefs-d'œuvre, une *Kermesse*, récemment acquise, fait connaître un côté particulier du talent de cet artiste. C'est plutôt un paysage avec des figures qu'une peinture de genre, et il trahit l'influence d'Adriaen Van Ostade. A droite, sous les arbres, au-dessus desquels s'élève un clocher de village, on voit quelques boutiques de foire; plusieurs paysans et bourgeois les regardent, et considèrent avec intérêt un charlatan qui vient d'arracher une dent à un paysan et la brandit triomphalement. Un couple de paysans danse au premier plan devant une boutique où est assise une vieille femme qui fait des beignets. Sur le fond, à gauche, se détache la silhouette de la ville de Leyde, séjour habituel du peintre. Le tableau est d'un chaud coloris; un beau ton de brun qui tire vers le jaune enveloppe l'ensemble très soigneusement peint.

L'imitateur le plus connu de Jan Steen, Richard Brakenburgh, n'était représenté dans le Mauritshuis que par le portrait d'une jeune fille où sa filiation avec le maître n'est pas sensible. *La Fête de Saint-Nicolas*, exposée plus récemment, nous montre, au contraire, comment ce peintre, dans ses tableaux de genre, s'efforce de suivre les traces de Jan Steen, sans toutefois atteindre à la hauteur de cet artiste avec lequel il serait bien difficile de le confondre. Il prend souvent les sujets, la composition, les types des personnages de Steen (qui a peut-être été son maître à côté d'Adriaen Van Ostade et de Henrik Mommers), mais il est facile de reconnaître que ses œuvres sont dépourvues de génialité et composées d'une manière un peu timide. C'est ce que l'on remarque aussitôt dans *la Fête de Saint-Nicolas*. Par toutes sortes de détails dans la composition, le peintre nous montre qu'il n'a pas été sans voir *la Fête de Saint-Nicolas* de Steen (aujourd'hui au Musée d'Amsterdam). Sans pouvoir se comparer à ce chef-d'œuvre, le tableau de Brakenburgh est un de ses meilleurs morceaux.

Le manque de place nous empêche de nous étendre comme nous le voudrions sur des peintures de Gerrit Pietersz, de Van Zyl, de Govert Flinck, de Claes Hals et d'autres; deux tableaux de genre attirent cependant notre attention d'une façon toute particulière.

Le premier est un tableau de Michiel Sweerts, peintre et graveur hollandais, qui séjournait à Rome vers 1652 et dont les œuvres sont rares. On en connaît une dans la Vieille Pinacothèque de Munich et cinq en Hollande, dont deux dans des collections particulières et une dans le Mauritshuis. Celle-ci représente, sous le titre de : *Une Sieste*, un jeune berger italien à sa toilette, tandis qu'un autre dort auprès de lui. On voit au fond quelques personnages et un troupeau. C'est un tableau fermement et largement peint dans des teintes grises et brunes, avec, çà et là, quelques touches de jaune et de rouge.

Un des plus beaux tableaux de la collection est *le Nouveau Testament*, de Jan Vermeer de Delft, qui montre beaucoup de rapport dans son ensemble avec son tableau de la collection du comte Czernin, de Vienne, où il a représenté un peintre dans son atelier entouré des mêmes chaises et des mêmes tapisseries qu'il a peintes chez lui d'après nature, et qui se trouvent dans l'inventaire de son héritage.

Depuis 1895, le Musée s'est enrichi de dix natures mortes. Un lièvre avec des attributs de chasse, par Jan Weenix, un tableau représentant un plat de Delft bleu, un gobelet d'or, des verres et des fruits par Willem Kalff, des morceaux de Johannes de Heem, de Slabbaert, de Van Beyeren, de Haensbergen, de J. Vermeulen (maître presque inconnu jusqu'ici, et de la vie duquel nous ne savons rien), complètent un ensemble des plus significatifs. Mais ce qui intéressera tout particulièrement nos lecteurs français, c'est une petite nature morte de Chardin, exposée depuis une année. Elle représente un chaudron de cuivre, un mortier, un pot de terre, quelques oignons et des œufs posés sur une table de cuisine et se détachant sur un fond gris vert. On y sent une fois de plus que l'artiste a exécuté cela pour la seule joie de peindre et de rendre en couleurs ce qui le frappait par l'harmonie et la beauté.

Comme paysages, nous remarquons un petit tableau de Van Goyen, daté de 1655, et représentant, par le mauvais temps, l'embouchure d'un fleuve sur lequel flottent des bateaux de toutes sortes, œuvre qui est une des meilleures de ce maître. D'Albert Cuyp, un paysage qui diffère un peu de l'art ordinaire de ce maître, et qui représente un orage qui s'éloigne au-dessus d'un paysage accidenté.

Le Mauritshuis s'est enrichi encore d'un petit tableau signé A. V. S. 1603. C'est un paysage d'hiver dans le style d'Avercamp, ressemblant aussi à un tableau de E. Van de Velde, qui est à Munich.

Telles sont quelques-unes des œuvres nouvelles qui ornent le Mauritshuis. Le public français n'est pas toujours tenu assez au courant de ce qui se passe dans les musées étrangers, et cette revue vient heureusement le renseigner sur cette matière. C'est pourquoi nous avons accédé avec plaisir à la demande des *Arts*, de passer en revue les nouvelles œuvres de notre Musée royal. Si nous avons pu en donner ici une idée, nous considérerons notre but comme pleinement atteint.

W. MARTIN.



Cliché Chalot. LE CHATEAU D'EU. — VUE SUR LA COUR D'HONNEUR

LE CHATEAU D'EU



Eu, c'est tout un grand morceau d'histoire de France, c'est quatorze siècles de la vie nationale qu'évoque l'incendie imbécile de ce château : la ville romaine d'Austa que Thierry Ier, roi des Francs, donna au viie siècle à saint Salve d'Amiens; le castrum qu'assiégea, en 925, Herbert, comte de Vermandois; l'héritage de Guillaume, fils bâtard de Richard Ier, duc de Normandie, mort en 1089, et de lui, premier comte d'Eu, durant sept générations, le château et la ville se transmettant dans sa race. Puis, par femmes, les Luzignan et les Brienne, et le comté confisqué par le Roi après le procès de Raoul, comte de Brienne, connétable de France, quatorzième comte, décapité en 1350. Alors, le comté, donné par le roi Jean à Jean d'Artois, fils de Robert d'Artois, et une dynastie nouvelle où, au quatrième titulaire, Charles VII l'érige en pairie. De Charles d'Artois, dernier mâle de la race, en 1472, le comté dévolu à son neveu Jean de Bourgogne, comte de Nevers; de lui, en 1491, à son petit-fils, Engilbert de Clèves, et, en 1570, son entrée dans la maison de Lorraine, quand Catherine de Clèves épouse Henri, duc de Guise. Pour la première fois, une vente, en 1660, par Henri II de Lorraine, à Mademoiselle de Montpensier, la fille de Gaston. Elle l'achète 2,500,000 livres, et, en 1682, moyenant qu'elle le donne au bâtard de Louis XIV, le duc du Maine, elle achète de cette monnaie le droit d'épouser Lauzun. Pour le duc du Maine, le Roi, en 1694, rétablit la pairie. Son second fils, Louis-Charles, est titré comte d'Eu, et, quand il meurt à Sceaux, le 13 juillet 1775, c'est son cousin, le duc de Penthièvre, fils du comte de Toulouse, l'autre bâtard, et père de Louise-Marie-Adélaïde de Bourbon, duchesse d'Orléans, qui succède à l'hoirie totale.

Le château brûlé en 1475 avec la ville tout entière, par les ordres de Louis XI, sur le bruit que le roi d'Angleterre allait faire une descente en Normandie, s'emparer de la ville et y passer l'hiver, a été rebâti en 1578, par le duc de Guise, le Balafré, sur les plans des frères Leroy, architectes de Beauvais. Confisqué à la suite de l'émigration forcée de la duchesse d'Orléans, et transformé en 1795 en hôpital militaire, il a été compris en 1803 dans la dotation du Sénat, et désigné pour siège de la sénatorerie de Rouen ; il est racheté le 17 avril 1812, par l'Empereur, conformément à l'article 1er du décret du 22 février de la même année, mais on en ajourne l'ameublement et le temps manque pour l'ériger en résidence. En 1814, il est restitué à la duchesse d'Orléans avec les autres biens non vendus des Bâtards de Louis XIV, tout ce que, sur leurs têtes, a accumulé la faveur de leur père. De 1821 à 1830, il est restauré en entier, agrandi et meublé par le roi Louis-Philippe duquel il passe à son petit-fils, le comte de Paris, et, de celui-ci, à son fils, le duc d'Orléans. Le fils aîné du duc de Nemours, Louis-Philippe-Marie-Ferdinand-Gaston d'Orléans, époux de la princesse du Brésil, ci-devant héritière de la couronne impériale, porte le titre de comte d'Eu.

Le château était formé de trois corps de bâtiment, dont le développement n'avait pas moins de quatre-vingt-dix-huit mètres de longueur; l'appareil de brique et pierre était relevé par des lucarnes ornementales et par les hautes toitures en plomb. Mais une grande partie de la construction était moderne : le Sénat ayant ordonné la démolition de tout le corps de logis du côté de la Bresle, contenant l'escalier, la salle des gardes, la grande galerie, l'intendance, les cuisines, etc., et du petit château construit par la grande Mademoiselle. Ce fut l'œuvre de Louis-Philippe que la reconstruction des bâtiments, l'aménagement des appartements et la réunion des très nombreuses œuvres d'art, la plupart



Cliché Chalot.

LE CHATEAU D'EU. — LE CABINET DE MONSIEUR LE COMTE DE PARIS

encastrées dans les murs, selon le système suivi dans les galeries du musée de Versailles, et dans la plupart des châteaux décorés alors. De ces œuvres d'art, un grand nombre étaient précieuses : c'étaient celles qui provenaient de la collection formée par Mademoiselle de Montpensier et celles qu'avait laissées à Eu la maison de Lorraine. Sans doute, dans son goût d'ordre et de généalogie, Louis-Philippe avait complété les têtes manquantes par des portraits achetés un peu partout, par des copies faites au Musée Royal, au Palais-Royal et aux galeries de Versailles, par des toiles de Rauch, de Champmartin, de Decaisne, de Ducornet (qui les peignit avec ses pieds), de Gregorius, de Grimoux, de Larivière, etc., etc. Mais, même mis à part les tableaux de la collection Montpensier, s'il est vrai que le portrait de Philippe III, duc de Bourgogne, fût de Van Eyck, que les portraits de Henri II et de Catherine de Médecis fussent de Clouet, celui du duc d'Albe de Porbus, celui du duc d'Orléans de Roslin, ceux de Louis-Philippe-Joseph de Reynolds et de Delorme, celui de Washington de Lepaon, il y avait là des chefs-d'œuvre; il y avait surtout une de ces collections historiques, malheureusement devenues si rares dans notre pays, où, au milieu des attributions contestables, des applications douteuses, des identifications de hasard et de fantaisie, il était possible de glaner des documents sans prix pour l'iconographie française. Qu'on veuille bien penser que Louis-Philippe avait réuni les représentations de quatre cent vingt-sept personnages historiques, et beaucoup doubles et triples; qu'au temps où il avait formé cette collection, les beaux tableaux



Cliché Chalot.

LE CHATEAU D'EU. — VUE SUR LES JARDINS

Cliché Chalot.

LE CHATEAU D'EU. — LA SALLE DES GARDES

couraient les rues, et que, si l'on portait dès lors à baptiser les portraits cette facilité dont nous ne sommes point guéris et qui, dans chaque exposition de galeries privées, procure tant d'étonnements aux critiques un peu avisés, le nom importe moins quand l'œuvre est bonne. De plus, pour des époques relativement modernes, la plus grande partie du XVIII[e] siècle et la moitié du XIX[e], Louis-Philippe était mieux instruit qu'homme au monde, et il possédait, outre des traditions certaines, une connaissance personnelle des êtres qui ne pouvait le tromper. Enfin, il avait, de tous les siens, fait exécuter des portraits d'après nature qui avaient pris place dans ses galeries.

Le comte de Paris n'avait pas manqué d'accroître cet héritage familial. Par bonheur, tout l'ameublement du cabinet de travail qui lui était commun avec Madame la Comtesse de Paris avait été transporté par elle à Randan ainsi que les tableaux et les objets d'art qui le décoraient. A chacun s'attachait un peu d'histoire et beaucoup de piété. La piété a sauvé l'histoire. D'après les nouvelles récentes, grâce au dévouement des habitants et des soldats, l'ineptie



Cliché Chalot. LE CHATEAU D'EU. — LA SALLE DES GUISES

criminelle des gardiens n'a pas produit tous ses effets, car, bien que la galerie des Guises soit détruite, les tableaux auraient pu être enlevés après l'incendie et auraient relativement peu souffert. Mais il faut attendre des informations plus précises tant sur les objets détruits que sur leur valeur d'art. En 1836, Vatout a fait imprimer sur la *Galerie des portraits, tableaux et bustes du château d'Eu*, un ouvrage en cinq volumes, mais c'est un recueil de notices biographiques les moins historiques, et l'on y chercherait vainement des indications sur l'origine, la qualité, les dimensions, l'état de conservation des tableaux.

Il ne semble pas que, en dehors des portraits, l'on ait à regretter des œuvres de premier ordre : quelques gouaches anciennes, des tableaux de Mignard, de Vien, de Hallé, d'Eugène Lami, de Boulogne, de De Troy, de Lancret, de Vanloo, de Larue, de Coypel, de Regnault, de Lagrenée figurent dans le catalogue de Vatout, mais *le Déjeuner de Jambon* de Lancret et *le Déjeuner d'Huitres* de De Troy, qui sont les plus remarquables, ont passé à Chantilly et sont conservés au musée Condé. Peut-être en est-il ainsi de toiles analogues. Quant aux bronzes, bustes et statues, il est fâcheux que les sauveteurs s'en soient occupés : pendant le temps qu'ils s'éreintaient à sortir des flammes la *Jeanne d'Arc* de la princesse Marie ou la Psyché offerte à la duchesse d'Orléans par la Ville de Paris à l'occasion de son mariage, ils eussent enlevé cinq cents tableaux — tout ce que le château en contenait et l'on eût eu la chance de regretter les autres *œuvres d'art*.

F. M.

TRIBUNE DES ARTS



Photo A. Salinas. MADONE DE NOTO
Signée : *Franciscus Laurana me fecit 1471*

LA QUESTION LAURANA

(Voir *les Arts*, nos 2, 3 et 4)

M. Antonino Salinas, l'éminent directeur du musée national de Palerme, membre correspondant de l'Institut de France, nous fait l'honneur de nous écrire la lettre suivante, que nous nous empressons d'insérer.

Cette revue, dans le numéro de mars, a accepté la proposition qu'un spirituel abonné lui a faite, d'un *referendum* sur la *Question Laurana;* et, dans le numéro de mai, elle a inséré les réponses de critiques très compétents, tels que MM. André Michel, E. Müntz, E. Molinier. *Les Arts* ayant eu le mérite de favoriser cette recherche, je crois devoir y donner la primeur de documents que j'ai récemment découverts, et grâce auxquels la *Question Laurana* peut désormais être considérée comme résolue.

Qu'il me soit permis de rappeler, d'une façon très sommaire, les termes de cette question. Le célèbre buste de la *Femme inconnue* du Louvre et les bustes plus ou moins similaires des collections Gustave Dreyfus et Édouard André, des musées de Berlin, de Vienne et de Florence sont-ils l'œuvre du sculpteur vénitien ou dalmate, Francesco Laurana, comme le pense le savant conservateur du musée de Berlin, M. Bode (comme le pensait feu M. Courajod), ou appartiennent-ils, comme le veulent d'autres connaisseurs émérites, à l'École florentine et, plus précisément, à Desiderio da Settignano?

M. André Michel, ne trouvant aucune parenté entre les bustes et les sculptures laissés en France par Laurana, et n'admettant pas non plus le nom de Desiderio, conclut en disant par l'aveu que l'on *reste dans l'ignorance.* Aux mêmes conclusions arrivait le regretté E. Müntz, lequel proposait de faire place à un nouvel artiste, qu'il eût appelé le *Maître des bustes de femmes et des masques.* M. E. Molinier déclare que l'attribution de ces bustes à Laurana est *une des plus grosses énormités qu'on ait jamais présentées*, et promet en même temps de *donner prochainement la solution documentaire de ce petit problème artistique et iconographique;* mais il n'a pas encore fourni cette solution. Pour ma part, je veux démontrer qu'on a eu tort de combattre l'attribution à Laurana, mais je commence par déclarer que, à mon avis, la faute n'en est pas aux connaisseurs distingués qui s'en sont faits les adversaires, mais à la nature des documents qu'ils ont pris pour base de leurs recherches. Au lieu d'étudier Laurana à Avignon et dans sa dernière *maniera*, il fallait l'étudier en Italie ou plutôt en Sicile.

C'est précisément ce que j'ai voulu faire. Ayant eu la fortune de trouver, enfoui dans un cloître de l'intérieur de la Sicile, un buste, à certains égards, identique à celui du Louvre — buste qui est à présent une des perles du musée de Palerme, — la recherche de la paternité de cette œuvre admirable par sa finesse, m'a intéressé d'une manière toute particulière, j'oserai même dire tout à fait personnelle. Et j'ai voulu examiner la question à ma guise, analysant l'œuvre de Laurana en Sicile, dans les sculptures déjà connues comme dans d'autres que je viens de trouver. L'exposition de mes recherches ne pourrait se faire, dans cette revue, avec les développements nécessaires; aussi je me borne à communiquer les données suivantes :



Photo A. Salinas. MADONE DE NOTO



BUSTE DU MUSÉE DE PALERME

1° Le buste du Louvre et le buste du musée de Palerme ont le *même type* et la *même technique* que la Madone de Noto, signée FRANCISCVS LAVRANA ME FECIT 1471. On pourra s'en convaincre en comparant celle-ci avec le buste de Palerme, que j'ai photographié exprès un peu incliné, dans la pose de la Madone, et où j'ai ajouté un peu de noir dans la pupille ;

2° J'ai trouvé le buste de Palerme sur un monument funéraire (d'une époque plus récente), élevé à la mémoire de l'Infante Éléonore d'Aragon, fille de Jean, duc d'Athènes et de Néopatrin, et femme d'un grand seigneur sicilien, Guillaume Peralta. Le buste du Louvre représente donc, avec une variante d'âge, la même dame dont Laurana n'a pu faire le portrait que d'après un masque. Pour démontrer l'identité des deux bustes, je les ai photographiés d'après les plâtres, dans des conditions identiques. (Il faut tenir compte que, dans le buste du Louvre, l'extrémité du nez a été restaurée.)

Pour le moment, je m'abstiens de tout autre commentaire, laissant aux lecteurs des *Arts* le soin de se former une opinion d'après les documents photographiques inédits que je leur fournis.

Palerme, octobre 1902.

ANTONINO SALINAS,

Membre correspondant de l'Institut de France.

Dans ce tournois aux formes courtoises où seul jusqu'ici le Conservateur du musée de Berlin s'est abstenu d'intervenir et de combattre, nous sommes heureux de voir paraître M. Antonino Salinas dont la science et le goût sont si bien connus. Toutefois, aux arguments qu'il propose et auxquels il donne la précision et la forme d'un théorème géométrique, il nous semble que bien des objections peuvent être faites : la première celle-ci : Pour que deux choses égales entre elles soient trouvées égales à une troisième, il faut d'abord prouver l'égalité, l'identité des deux termes, et cette identité de formes, d'expression de technique entre la Madone de Noto et le buste de Palerme nous échappe.

N. D. L. R.

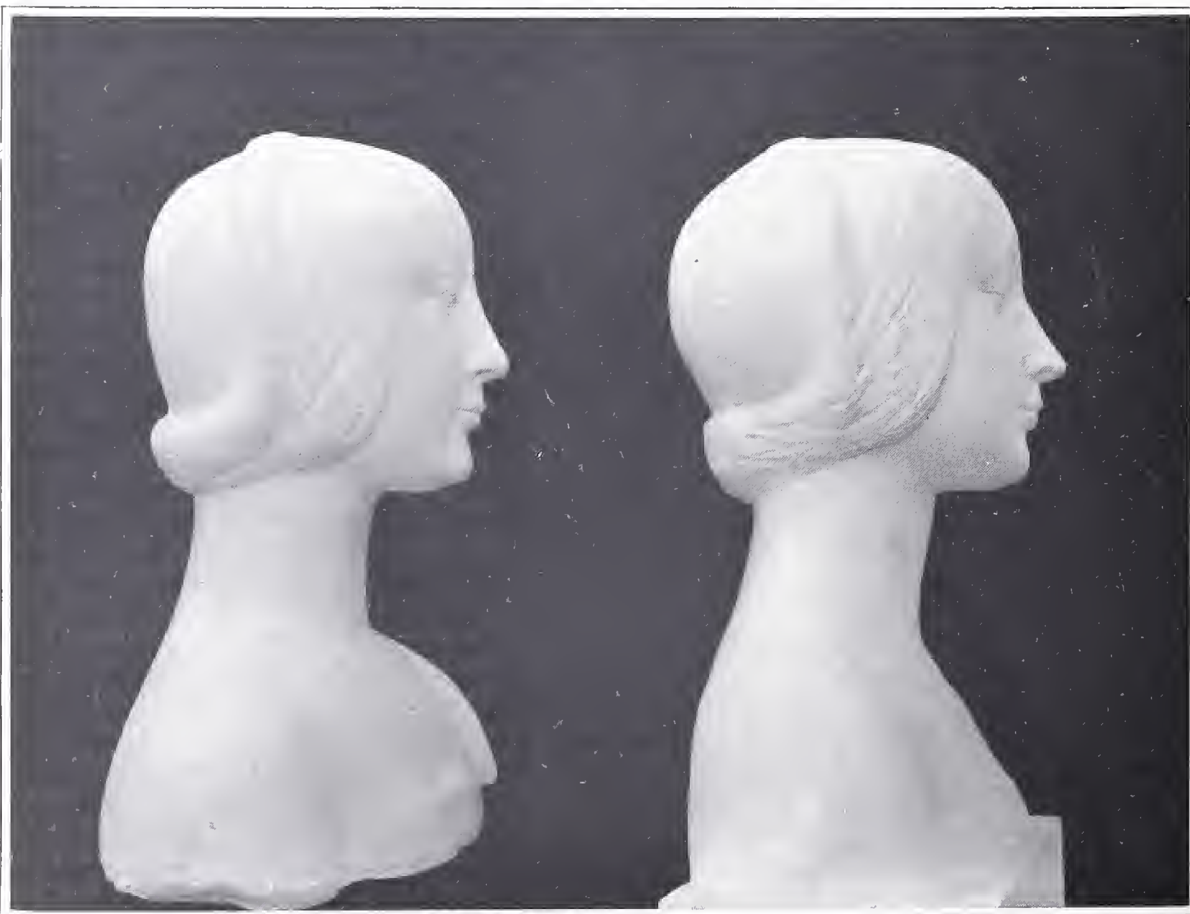
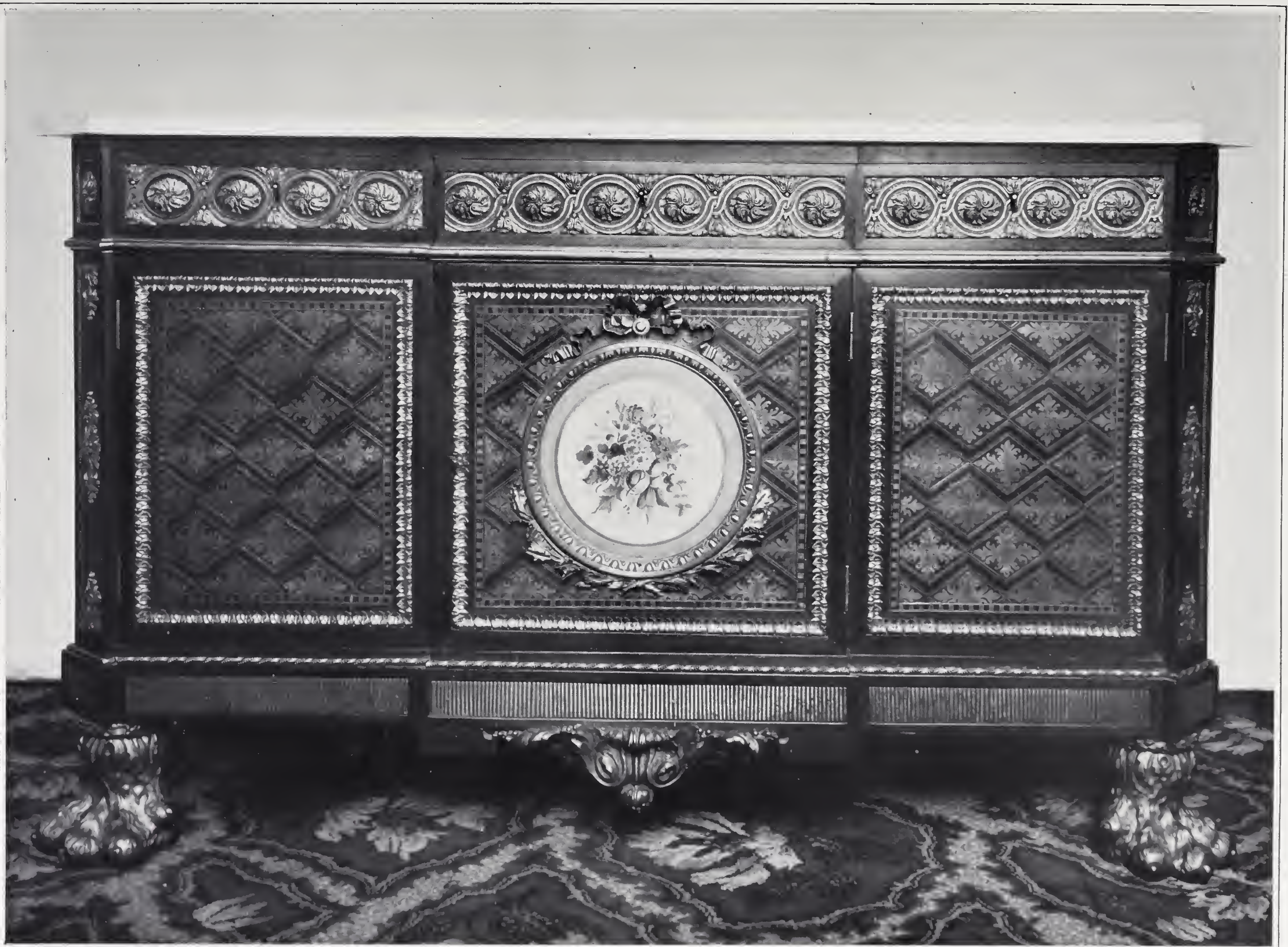


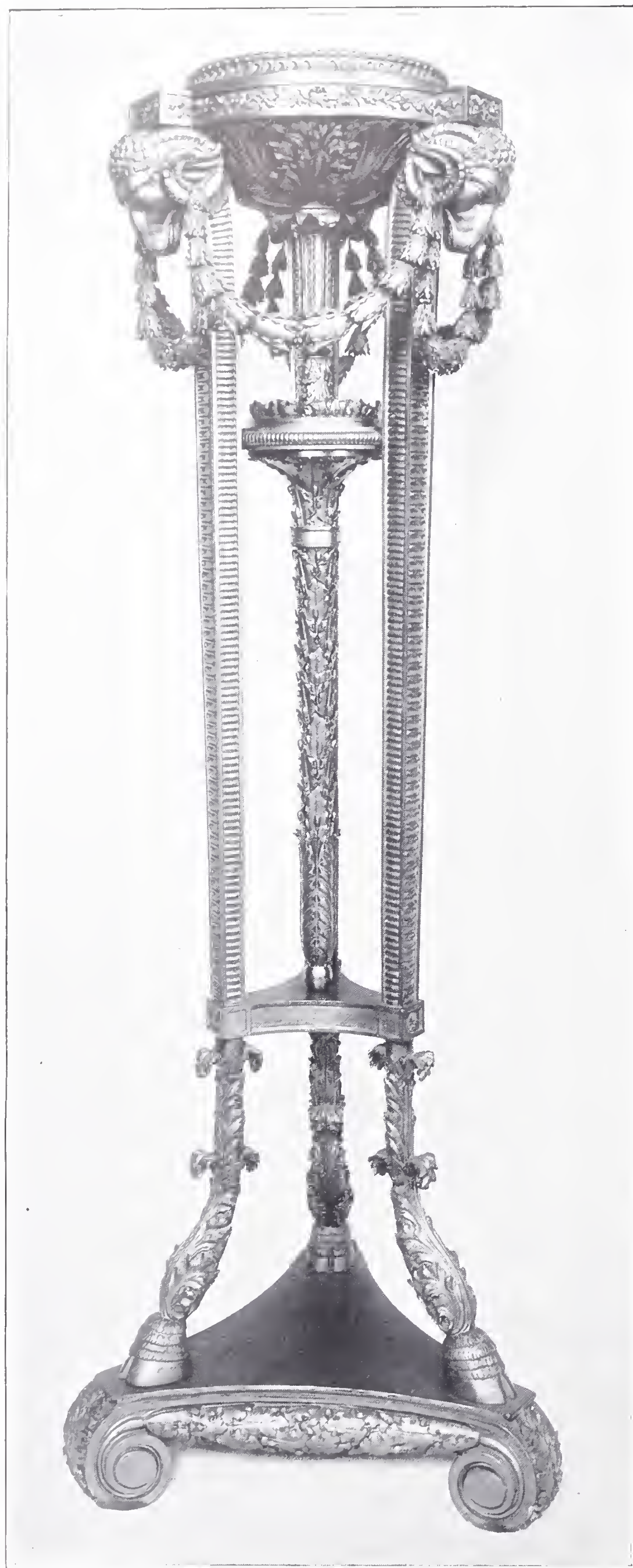
Photo A. Salinas. BUSTE DU MUSÉE DE PALERME BUSTE DU MUSÉE DU LOUVRE



MEUBLE D'ENTRE-DEUX, ORNÉ DE BRONZES ET DÉCORÉ D'UNE PLAQUE DE PORCELAINE DE SÈVRES (*Époque Louis XVI*)

Appartient à M. E. Chappey

L'ART DÉCORATIF AU XVIIIE SIÈCLE



GAINE LOUIS XVI EN BOIS SCULPTÉ ET DORÉ
Appartient à M. Chappey

Nous avons emprunté déjà à la collection de M. Chappey, pour notre anthologie du Mobilier au XVIIIe siècle, quelques-uns des monuments les plus considérables et les plus caractéristiques de l'art français au temps de la Régence et sous le règne de Louis XV. La même collection nous fournira encore une pièce dont on trouverait à peine l'équivalent au musée de Cluny et dans les réserves de Trianon : la chaise à porteurs que reproduit l'une de nos figures.

Aucune époque n'a traité la sculpture décorative avec plus de virtuosité et de verve que la première moitié du XVIIIe siècle. Depuis les meubles précieux des palais jusqu'aux simples lambris des demeures bourgeoises, tout ce qui est sorti, à ce moment, de la main des artistes français, porte la marque de l'invention la plus aisée et la plus abondante. Mais peu d'objets se prêtaient mieux à l'épanouissement de cet art exubérant que les carrosses de gala et les chaises, bibelots d'apparat où le sculpteur et l'ornemaniste pouvaient laisser libre cours à leur fantaisie sans crainte qu'on leur fît reproche d'un excès de somptuosité.

L'Italie avait créé, en ce genre, des ouvrages dont le luxe ne pouvait être dépassé. Comme elle avait imaginé de faire porter par des Tritons et des Néréides des clavecins de bois doré, elle avait surchargé d'Amours et de Déesses les dômes de ses voitures, et il semblait que Trissotin, célébrant « ce beau carrosse, où tant d'or se relève en bosse », eût prévu les extravagances où devait aboutir, quelques années plus tard, le prodigue génie des sculpteurs italiens.

Les Français ont gardé toujours plus de mesure. La chaise de la collection Chappey est d'une suprême richesse ; mais, sous l'abondance des ornements, la forme reste simple, logique, et la ligne subsiste dans toute sa pureté. On n'a rien sacrifié d'essentiel au goût qui entraînait alors tous les décorateurs vers les courbes capricieuses. Pour arrondir un contour, les ébénistes de Louis XV ont plus d'une fois oublié les principes élémentaires de leur métier, combiné des assemblages contraires au bon sens, et fait des meubles agréables à l'œil, mais d'une douteuse solidité. Ici, la rondeur, la mollesse des formes n'est guère qu'apparente. Tout ce qui est l'ossature même de l'objet est constitué par des lignes rigides, solidement assemblées. Les montants sont droits, les panneaux plats, les patins largement posés sur le sol et dépassant de plus d'un tiers les deux côtés de la chaise, pour lui donner de la stabilité. Seuls, le dos et le toit, formés d'un parquetage, sont réellement cambrés. Tous les autres profils restent fermes et d'aplomb, infléchis seulement dans le milieu par des décrochements qui rompent la monotonie de la ligne sans en compromettre la solidité.

Les ornements, très finement ciselés, sont couverts d'un or mat que le temps a encore éteint et qui laisse apparaître dans toute sa franchise le travail nerveux du sculpteur. Les panneaux, encadrés de moulures d'un dessin presque symétrique, sont décorés de peintures mythologiques attribuées au pinceau de Coypel.

Le mobilier du temps de Louis XVI a rarement l'ampleur que présente un meuble d'appui appartenant à la même collection. Composé de trois corps, dont l'un, celui du milieu, est en légère saillie, il est entièrement revêtu d'une marqueterie de violette, de rose et de citronnier. Le bois le plus foncé forme les montants du meuble, les cadres des panneaux et les zigzags des entrelacs. Le bois de rose a fourni les champs, et le citronnier les fleurons incrustés au milieu des losanges. Un médaillon en porcelaine de Sèvres, où un bouquet est peint sur un fond blanc cerclé de bleu, repose sur le panneau. Suspendu à un nœud de ruban en



CHAISE A PORTEURS, EN BOIS SCULPTÉ ET DORÉ, PANNEAUX ORNÉS DE PEINTURES *(Époque de la Régence)*
Appartient à M. E. Chappey

bronze doré, il est encadré de deux branches de laurier. Audessous, un motif, de bronze également, en forme d'accolade. Sur la frise court une série d'ovales entourant des fleurons.

Des fleurs plus petites et d'un moindre relief sont appliquées sur les montants extérieurs, disposés en pans coupés, qui se terminent eux-mêmes par des pieds modelés en larges griffes. Tous les cuivres de ce meuble sont traités avec une vigueur et un sentiment de l'ensemble qu'on trouvait presque toujours chez les bronziers de Louis XV, mais que les contemporains de Gouthière et de Thomire, trop amoureux de ciselure, avaient un peu perdus.

Les cuivres tiennent peu de place dans le bureau à cylindre que reproduit une autre de nos gravures. A l'exception de deux petites poignées et d'entrées de serrures joliment ciselées, ce ne sont que des galeries à jour, découpées comme à l'emporte-pièce dans des bandes plates de métal. Tout le charme de ce meuble, dont les lignes sont d'ailleurs très sobres et connues, tient à la marqueterie qui est d'une couleur particulièrement riche et diverse. Au milieu, un trophée d'instruments de musique. Tout le reste du meuble est couvert d'un décor géométrique, un réseau d'octogones et de carrés. Ici encore, la violette, la rose et le citronnier dominent; mais l'érable, avec toutes ses variétés de gris, de blanc et de vert, avec ses veines nuancées, mouchetées, pointillées, a prêté à l'ouvrier des ressources nouvelles, et ce simple carrelage de bois verni chatoie comme un tissu précieux.



BUREAU EN MARQUETERIE ORNÉ DE BRONZES (ÉPOQUE LOUIS XVI)
Appartient à M. Chappey

Une gaine en bois doré, destinée à porter une lampe ou une girandole, représente assez exactement l'idée qu'on se faisait de l'antique au temps de Marie-Antoinette. Tous les éléments de cet objet sont empruntés aux sources les plus classiques : torche, cassolette, trépied, têtes de chèvre, tous ces motifs, on en a cherché les modèles dans des bas-reliefs d'Athènes ou de Rome; mais le sculpteur, habitué aux élégances de Trianon, n'a pu s'empêcher d'égayer ces formes trop solennelles ; autour du brûle-parfum, il a noué de gracieuses guirlandes; partout il a ciselé des rinceaux, des palmettes, des fleurs, et cette libre interprétation de l'antique crée une charmante œuvre d'art avec un thème qui n'inspirera plus tard à David que d'ennuyeux pastiches.

MAURICE DEMAISON.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00618 9092

